63

A

7

Aesthetik
der
Tonkunst

von
Prof. C. Henni

Aesthetik der Tonkunst.

Die

Aesthetik der Tonkunst.

Von

C. R. Hennig,
Königl. Professor und Musikdirektor.

Leipzig.
Johann Ambrosius Barth.
(1897)

Vorwort.

Die Ästhetik ist die wissenschaftliche Behandlung der Lehre vom Schönen — die Philosophie des Schönen.

Eine Abhandlung über das „Schöne" muß auf den abstrakten Schönheitsbegriff eingehen und das Konkret-Schöne behandeln. Dieses gliedert sich in das Natur- und das Kunstschöne. Die Besprechung des letzteren führt zur Darlegung des Wesens jeder einzelnen Kunst und zur Aufstellung eines Systems der Künste.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit tritt nicht unmittelbar in die Behandlung seines Themas ein; er geht vielmehr vom Allgemeinen (von einer Besprechung des abstrakten Schönheitsbegriffes, des Konkret-Schönen als eines Kunstschönen und des Systems der Künste) aus und schreitet zum Besonderen (zu seiner Ästhetik der Tonkunst) fort; er glaubt mit diesem Verfahren das Richtige getroffen zu haben; denn das Wesen einer bestimmten Kunst kann nur erkannt werden, wenn zuvor die allgemeinen Bedingungen ihres Bestehens klargelegt sind. Zu der gewählten Form der Untersuchung hält sich der Verfasser aber nicht nur deswegen berechtigt, weil diese

durch das Wesen der Sache begründet ist, sondern weil sie sich auch aus praktischen Gründen empfiehlt. Auf dem Wege vom Allgemeinen zum Besonderen wird es möglich, schon in der Einleitung des Buches mancherlei Stoffgliederungen für den Hauptteil anzubahnen und einer Reihe von Begriffen näher zu treten, deren Erklärung bei der Besprechung des Hauptthemas eine stetige Entwickelung des Gedankenganges hemmen müßte.

Posen, im November 1896.

C. R. Hennig.

Inhaltsangabe.

Die Musik.

Die Geistesvermögen des Menschen.

Die geistigen Anlagen, welche im Leben des Menschen zur Entwickelung kommen, sind schon keimartig im Kindesalter vorhanden; sie werden durch den dem Menschen innewohnenden „geistigen Trieb" entwickelt, dessen drei Hauptformen der Erkenntnis-, der Willens- und der Spieltrieb sind. Unter diesen ist der Erkenntnistrieb der ursprüngliche, indem er zuerst aufkeimt und die beiden anderen zur Entwickelung bringt. Er reizt das Kind, stets neue Wahrnehmungen aufzusuchen, die sich für dieses zu ebenso vielen Vorstellungen — den geistigen Bildern der wahrgenommenen Gegenstände — umsetzen. Er veranlaßt das Kind aber auch, die gewonnenen Vorstellungen zu ordnen, zu verknüpfen und aufeinander zu beziehen, d. h. sie verstandesmäßig zu beherrschen. — Der Willenstrieb setzt ein, wenn im Kinde, zugleich mit den gemachten Wahrnehmungen und den gewonnenen Vorstellungen das Bewußtsein wach geworden ist und sich zum Selbstbewußtsein — dem Bewußtsein vom eigenen Ich — entwickelt hat. Vermöge des Willenstriebes bringt das Kind die Wahrnehmungen von Gegenständen der

Außenwelt und die Vorstellungen von ihnen zu seinem Ich in Beziehung. Es tritt selbständig wollend und handelnd ihnen gegenüber. — Der Spieltrieb aber besteht in dem Streben, die gewonnenen Vorstellungen (Vorstellungskomplexe) nicht nur zu reproduzieren, sondern auch zu kombinieren. Aber das Kind wird hierbei nicht einseitig von dem Bestreben geleitet, seine Erkenntnis rein verstandesmäßig zu verwerten, es vollzieht auch nicht reine, etwa im Begehren sich äußernde Willensakte, sondern es setzt die gewonnenen Vorstellungen so um, daß es sich mit den Gegenständen aus Interesse an ihnen beschäftigt, aus dem Gefühle der Lust an solcher Arbeit.

Zuerst verhält sich das Kind in der Reproduktion dieser Vorstellungen nachahmend; es schafft sich die gemachten Wahrnehmungen noch einmal. Mit der steigenden Intelligenz wächst das geistige Vermögen. Die Seele erzeugt selbständig neue Gesamtbilder aus der Kombination von Vorstellungen. Die letzteren, die ursprünglich selbständig waren, werden nunmehr Teilvorstellungen, Elemente neuer Vorstellungen; es entwickelt sich die produktive Einbildungskraft, die Phantasie. Diese ist eine nur formelle Freiheit des Geistes; denn sie ist an die Vorstellungselemente aller gemachten Wahrnehmungen, der äußern sowohl als der innern, gebunden; sie ist nur in dem „Wie" der Verwertung dieser Elemente frei. — Der Spieltrieb ist nunmehr zum Kunsttriebe geworden.

In ihm spricht sich scharf eine Doppelnatur aus; er äußert sich entweder als Anschauung oder als Gestaltung. Anschauend versenkt sich der Mensch in das Naturschöne

oder in das auf dem Gebiete der Kunst Geschaffene, gestaltend schmückt er sich und sein Heim. Diese Doppelform des Anschauens und Gestaltens wird häufig nur als das „Anschauen" oder durch den Begriff der „reinen Anschauung" bezeichnet, und mit Recht. Denn auch der gestaltende Mensch muß sich in die Gegenstände seiner Darstellung tief innerlich anschauend versenken.

Die Phantasie kann sich in zweifacher Weise entwickeln. Als reproduktive läßt sie den Menschen nachschaffen, was andere zuvor vollbracht haben, als produktive aber heißt sie ihn frei gestalten. In höchster Potenz erscheint sie beim Genie, bei den Künstlern ersten Ranges als schöpferische Phantasie; sie erzeugt hier Vorstellungen, oder vielmehr Vorstellungskombinationen, für welche sich nirgends ein Original vorfindet.

Das verstandesmäßige Erkennen ist unzweifelhaft die ursprüngliche Form höherer geistiger Thätigkeit des Menschen. Das Kind muß erst durch Verstandesakte Vorstellungen gewonnen haben, ehe es sich derselben vermittelst des Spieltriebes, aus Lust an der Beschäftigung, bemächtigen kann. Das Erkennen ist das grundlegende Moment, wenn es sich darum handelt, die Entwickelung der Seele wissenschaftlich festzustellen. Mit Recht stellt die Psychologie die Entwickelung der Kindesseele an den drei Hauptkategorien des „Fühlens", „Erkennens", „Wollens" dar; sie geht auf das „Anschauen" in dem oben angedeuteten Sinne als besondere Hauptabteilung

nicht ein, indem sie dieses nur als eine besondere Form des Erkennens behandelt. Die Psychologie kann sogar noch das „Wollen“ aus dem Erkennen ableiten; denn sowohl das Wollen als auch das aus ihm entspringende Handeln sind materiell an die Vorstellungen, von denen sie ausgehen, zu denen sie hindrängen, gebunden.

Nur für das logische Denken hat übrigens eine Unterscheidung der verschiedenen Seelenthätigkeiten Wert. Thatsächlich gehen diese fortwährend mannigfache Mischungen ein.

Werden nicht die Geistesthätigkeiten des Kindes, sondern die des seelisch entwickelten Menschen zum Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchung gemacht, so ergeben sich folgende Hauptabteilungen: Das theoretisierende, verstandesmäßige „Erkennen“; das „Wollen“, das praktische Verhalten des Geistes, zumal wenn es zum Handeln fortschreitet und das „Anschauen“, das sich zwar auf Vorstellungen gründet, aber deren Begriffe nicht logisch verwertet, das zwar ein Wollen und Handeln, aber frei von den Begehrungen bei sonstigen Willensakten ist, das darum sehr wohl als ein „Erkennen ohne Begriff, als ein Wollen ohne Begehren“ bezeichnet werden darf. Schon in den drei Formen des geistigen Triebes in der Kindesseele, dem Erkenntnis-, dem Willens- und dem Spieltriebe, kündigt sich diese Dreiteilung des Geisteslebens an. Und kommen diese drei Formen thatsächlich auch meist nur in fortwährend geänderter Mischung im Seelenleben vor, so sind sie doch auch in der Isolierung nicht nur denkbar, sondern sie treten in der

Wirklichkeit oft genug, wenn auch nur für Augenblicke, einzeln auf. Und indem ferner noch das „Fühlen" eine besondere Kategorie geistiger Thätigkeit bildet, zählen wir im Seelenleben des entwickelten Menschen deren vier: das Erkennen, Handeln, Anschauen und das Fühlen — letzteres als das Bewegtsein des Geistes in sich, das die übrigen Geistesthätigkeiten stets, sei es zustimmend, sei es ablehnend, als „Lust" oder „Unlust" begleitet.

Sind Erkennen, Handeln und Gestalten Thätigkeiten des menschlichen Geistes, so sind Wahrheit, Freiheit, Schönheit die Objekte der Geistesthätigkeit. In ihrer höchsten Vollendung erscheinen Wahrheit, Freiheit, Schönheit als die Ideen des Wahren, Guten, Schönen.

Das Abstrakt-Schöne.

Das „Schöne" ist entweder ein von der Natur Geschaffenes*), oder es geht aus der Hand des Menschen hervor. In beiden Fällen ist es ein Wirkliches. Aber dieses Wirkliche durchforschen wir nicht, wenn es sich um die Sphäre des Schönen handelt; wir betrachten nur seine Erscheinung. Diese „Erscheinung" ist aber nicht nur das äußerlich wahrnehmbare Bild eines Gegenstandes, sondern auch sein Gesamtwesen, die lückenlose Verbindung seiner Bestandteile — sein eigentlicher Kern. Nicht die niederen Sinne, sondern Auge und Ohr sind die Organe zur Wahrnehmung des Schönen.

*) Das Natur-Schöne wird in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt.

Jedes Ding ist ein Abbild seiner ihm zugrunde liegenden Idee, mag diese auch noch so getrübt in ihm zum Ausdrucke kommen.

Das geistige Leben der Menschen wird durch ein Gesetz der Vollkommenheit getragen und gehoben, das in der Seele in geheimnisvoller Weise waltet. Durch dieses wird der Mensch stets von neuem getrieben, seiner Menschenwürde gemäß vernünftig zu handeln. Die Vernunft ist das Vermögen des Menschen, Ideen zu bilden. „Ideen sind allgemeine Vorstellungen des Vollkommenen, entsprungen aus dem in der Menschenseele vorhandenen und wirkenden Gesetze der Vollkommenheit." *) Streng genommen können so viele Ideen gedacht werden, als es Begriffe giebt; jedoch sind nur diejenigen Begriffe wert, zu Ideen erhoben zu werden, welche zu dem Menschen, als einem Vernunftmenschen, in Beziehung stehen. Ist der Begriff die Zusammenfassung der wesentlichen Merkmale eines Gegenstandes, so ist seine Idee: der in seiner Vollkommenheit gedachte Begriff. Da es nur e i n e Möglichkeit und e i n e Stufe der Vollkommenheit in der strengen Bedeutung des Wortes geben kann, so muß angenommen werden, daß die Ideen ewig unveränderlich, gleichbleibend vollkommen sind. Der Mensch kann in seiner Endlichkeit eine Idee in ihrer Vollkommenheit nicht ausdenken, er kann sie nur ahnen. Aber er kann sich geistig-konkrete Abbilder jeglicher Idee — ihre Ideale — schaffen. „Ein Ideal ist das Bild eines

*) „Idee und Ideal." Ein Stück philosophischer Propädeutik. Leuchtenberger.

Gegenstandes, der eine bestimmte Idee als den Gedanken des Vollkommenen verwirklicht." *) Eine und dieselbe Idee kann ungezählte, innerlich geistige Ausgestaltungen annehmen. Lebensalter, Erziehung, wechselnde Geistesrichtung im Einzelleben und im Leben der Völker, ja auch die verschiedenen klimatischen Verhältnisse lassen stets neue Ideale derselben Idee erstehen. Der Mensch kann sich in drei Beziehungen innerlich geistig der Pflege der Ideale hingeben; er kann sich dieselben auf dem Gebiete wissenschaftlichen Erkennens, des sittlichen Handelns und des reinen Anschauens vorstellen. Es giebt für ihn Erkenntnis-, ethische und ästhetische Ideale.

Wird eine Idee nicht nur innerlich bildlich zu einem Ideale, sondern auch äußerlich ideal verkörpert, so daß der Inhalt (das geistige Abbild einer Idee) und die Form (die ideale, in die Wirklichkeit umgesetzte Ausgestaltung) ineinander aufgehen, so entsteht das „Schöne". Allerdings besteht für jede solche, der Wirklichkeit anvertraute ideale Gestaltung einer Idee hinsichtlich der Vollkommenheit der Darstellung die Schranke, die jedem menschlichen Thun infolge seiner Endlichkeit gezogen ist.

Das Schöne ist die in die Erscheinung getretene Einheit von Inhalt und Form, die Verkörperung des von einer Idee gewonnenen Ideales in idealer Ausgestaltung. Sehr wohl dürfen die auf dem Gebiete des Schönen hervorgetretenen Werke als Ideale — im angewandten

---

*) „Lehrbuch der Psychologie." Rüegg.

Sinne — bezeichnet werden. Sie unterscheiden sich von den eigentlichen Idealen nur dadurch, daß diese innerlich bildlich vorhanden, jene aber in die Wirklichkeit getreten sind, Körperlichkeit angenommen haben.

Ich komme nunmehr zu einer Unterscheidung des Schönen als eines Objektiv- und Subjektiv-Schönen.

Objektiv „schön" sind diejenigen Gegenstände der Erscheinungswelt, die hinsichtlich ihres Inhaltes — als geistige Abbilder von Ideen — und hinsichtlich der für die Darstellung gewählten Form — als verkörperte Ideale — ineinander aufgehen. Mit anderen Worten: Um unter den Begriff des Objektiv-Schönen zu fallen, muß die für die Darstellung eines ideellen Inhaltes gewählte Form vollendet sein.

Unter dem Subjektiv-Schönen verstehen wir das Ergebnis einer Stellungnahme des Menschen zum Schönheitsobjekte. Es fallen Gegenstände der Erscheinungswelt (von bedeutsamem Gehalte und der entsprechenden Form) für den Menschen nur so lange unter die Kategorie des Schönen, als er sich mit „interesselosem Interesse", mit „Loslösung seines Geistes von den Relationen" in sie — nur anschauend — versenkt. Das Objektiv-Schöne ist „schön" im subjektiven Sinne nur so lange, als sich der Mensch, ohne nach den Sätzen vom Grunde und der Folge zu fragen, nur unter dem Walten des Gefühls der Lust in reiner Anschauung in dasselbe vertieft. Das unmittelbare Gefallenfinden an einem bedeutsamen Gegenstande der Erscheinungswelt ist das „Schöne" im subjektiven Sinne. Daß unter gleichen

Gesichtspunkten das „Häßliche“ — ein verabscheuungswürdiger, abstoßender, widerwärtiger Gegenstand der Erscheinungswelt, eine nach Form und Inhalt im grellen Widerspruche zueinander stehende Erscheinung — vom Gefühl der Unlust begleitet ist, d. h. mit unmittelbarem Mißfallen abgelehnt wird, mag hier nebenher erwähnt werden, sowie vorgreifend dies (da wir hier ja noch gar nicht von der „Kunst“ sprechen), daß für die Darstellung durch die Kunst dasjenige „Häßliche“ durchaus unmöglich ist, welches „Ekel“ erweckt.

Sowie der Mensch das Schöne unter anderen Gesichtspunkten, als unter denen des unmittelbaren Gefallens betrachtet, hört es für ihn auf, ein Schönes zu sein. Er vollzieht einen Erkenntnisakt, wenn er es zum Gegenstande logischer Erwägungen macht. Das Schöne wird zu einem Dinge der Wirklichkeit, wenn er nach seinem Nutzen fragt. Es gewinnt ethische Bedeutung, wenn er es für sein vernunftgemäßes Denken und Handeln verwertet.

Das Sichvertiefen in das Reich des Schönen in reiner Auschauung, vom reinen Gefühlsstandpunkte aus, wird ästhetischer Genuß genannt. Das infolgedessen unmittelbar abgegebene Urteil heißt ästhetisches Urteil. Ästhetisch zu genießen ist jeder Mensch befähigt, und ästhetisch zu urteilen ist jeder berechtigt; denn beides beruht auf einer ursprünglichen Anlage des menschlichen Geistes. Aber zu einem ästhetisch schwerwiegenden Urteile ist nur berechtigt, wer sich durch vielfache Beschäftigung mit der Welt des Schönen zum Geschmacks-

urteile durchgearbeitet hat. „Das Schöne beurteilen wir vermittelst des Gefühls der Lust durch Geschmack.“ Nur der geläuterte Gefühlsstandpunkt und das durch viele Denkprozesse erworbene ästhetische Urteil kommen für die wissenschaftliche Behandlung der Lehre vom Schönen in Betracht.

Je mehr der Geschmack durchgebildet ist, um so leichter wird der ästhetische Genuß mit kritischen Urteilen durchsetzt und damit die Sphäre des rein Ästhetischen verlassen. Auf der höchsten Stufe des Schönheitsgenusses befindet sich der berufene Kritiker dann, wenn er das Kritisieren vergessen kann und nur genießt. Dies sind Augenblicke höchster Weihe.

Der lediglich im sinnlichen Wohlgefallen an der schönen Erscheinung bestehende ästhetische Genuß hat nur untergeordnete Bedeutung, weil hier die Seele über eine ihrer elementaren Äußerungen, das Lust- oder Unlustgefühl, nicht hinauskommt. Ästhetische Untersuchungen können für diesen Fall unschwer angestellt werden. Ihre wissenschaftlich geordnete Zusammenstellung muß als eine Ästhetik niederer Ordnung bezeichnet werden, wenn diese sich auch auf die exakte Wissenschaft stützt und etwa die schönen Objekte auf ihre physikalisch-mathematischen Eigenschaften und ihre physiologischen Wirkungen hin prüft und feststellt, welche Forderungen die besondere physiologisch-psychologische Veranlagung des Menschen an die Gestaltung schöner Objekte stellt. Die im Anschlusse an solche Untersuchungen gemachten ästhetischen Bemerkungen können, so wertvoll sie an und für sich sein mögen, nie

ein in sich fertiges wissenschaftliches ästhetisches System ergeben. Zu einer spekulativen Wissenschaft wird die Ästhetik erst, wenn sie den Schönheitsbegriff metaphysisch und objektiv-abstrakt untersucht, wenn sie den schaffenden und anschauenden Menschen in seiner Thätigkeit der reinen Anschauung beobachtet, wenn sie das Konkret-Schöne behandelt, die einzelnen Künste ihrem innersten Wesen nach untersucht und das System der Künste einer Prüfung unterzieht.*)

Das Abstrakt-Schöne im objektiven Sinne zerlegt sich dadurch, daß Inhalt und Form verschiedene Weiten annehmen, in das Erhabene, das Schöne im engeren Sinne und in das Anmutige.

Zunächst steht fest, daß nicht alle Ideen gleichwertig,

---

*) Den obigen Standpunkt, der eine „niedere" und eine eigentliche „höhere" Ästhetik annimmt, vertritt Helmholtz in seinem Werke über die „Tonempfindungen", wenn er, allerdings nur im Hinblicke auf die Musik, am Schlusse seines Buches sagt: „Ich habe meine Arbeit so weit geführt, als die physiologischen Eigentümlichkeiten der Gehörempfindung einen direkten Einfluß auf die Konstruktion des musikalischen Systems ausüben, soweit, als die Arbeit hauptsächlich dem Naturforscher zufallen mußte. Wenn man zur Lehre vom Rhythmus, von den Kompositionsformen, von den Mitteln des musikalischen Ausdruckes übergehen wollte . . . . so würden die Eigentümlichkeiten der sinnlichen Empfindung noch hin und wieder Einfluß haben, aber doch wohl nur in sehr untergeordneter Weise. Die eigentliche Schwierigkeit wird in der Verwickelung der psychischen Motive liegen, die sich hier geltend machen. Freilich beginnt auch hier erst der interessantere Teil der musikalischen Ästhetik — handelt es sich doch darum, schließlich die Wunder der großen Kunstwerke zu erklären, die Äußerungen und Bewegungen der verschiedenen Seelenstimmungen kennen zu lernen."

sondern um so wertvoller sind, je mehr sie Beziehungen zu den innersten Lebensinteressen des Menschen haben. Man vergleiche die Ideen der Gottesfurcht, des tiefsten Liebesleides und die der Tändelei. — Ferner können Ideen in der Wirklichkeit unter den verschiedensten Bedingungen und Formen erscheinen. Dieselbe Idee kann in weit gedehnter Form ausgeführt oder in kurzen, scharfen Umrissen gezeichnet werden. Auch ist nicht jede Idee würdig, als Objekt für eine erhabene, eine schöne oder eine anmutige Darstellung zu dienen.

„Schön" ist dasjenige, dessen Idee und Form sich gleichmäßig durchdringen; jedoch sind hier folgende Schattierungen möglich: weder der Inhalt noch die Form erheben sich über einen Durchschnittswert; für die höchsten Ideen wird eine verhältnismäßig knappe Form gewählt; minderwertige Ideen werden formell durchaus erschöpft. Alles dies gehört zur Kategorie des Schönen im engeren Sinne.

„Erhaben" nennen wir die tiefsinnigsten Ideen in der ihrer würdigen Ausgestaltung. Auch hier stehen Idee und Form im wohlabgewogenen Verhältnisse zueinander; der menschliche Geist aber kann vermöge seiner Endlichkeit die von diesen Ideen sich selbst gesetzten Formen oft nicht überschauen.

Als „anmutig" verdient dasjenige bezeichnet zu werden, dessen Idee von nicht sonderlicher Wichtigkeit für das Geistesleben des Menschen, jedoch keineswegs unbedeutend ist, und dessen knapp bemessene (ruhende oder bewegte) Form wegen der Zierlichkeit ihrer Ausgestaltung leicht erfaßt werden kann.

Die Grenze zwischen dem Schönen und Erhabenen einerseits und dem Schönen und Anmutigen andrerseits kann nicht festgestellt werden. Muß auch angenommen werden, daß in Schönheitsfragen die berufenen Kritiker hinsichtlich ihres Urteiles meistens in der Gesamtheit, zum mindesten aber in großen Gruppen übereinstimmen, so sind doch Fälle nicht ausgeschlossen, wo die Ansichten auseinandergehen. Es liegt dies im Wesen des Gefühlsurteiles, auch wenn es ein aus vollendetem Geschmack heraus abgegebenes, unmittelbares Urteil ist. Stets macht sich dem Schönen gegenüber ein starkes Vorwalten des subjektiven Geistes bemerkbar. Dies verhindert, daß die Grenzlinien für das Erhabene, Schöne und Anmutige scharf gezogen werden können.

Der ästhetische Genuß beim Schönen steigert sich beim Erhabenen zum Erhobensein, zur Bewunderung, zum Staunen, ja zum Grausen. Beim Anmutigen sinkt er auf die Stufe eines augenblicklichen Wohlgefallens herunter.

Das Kunstschöne.

Die schöpferische Thätigkeit des Menschen auf dem Gebiete des Schönen wird die künstlerische genannt. Vermittelst ihrer entstehen die Werke der Kunst. Die Gruppierung dieser nach bestimmten Gesichtspunkten läßt stets gewisse Reihen von Kunstwerken als einer bestimmten Kunst zugehörig erscheinen. Eine Ordnung der Künste

nach ästhetischen und logischen Gesichtspunkten ergiebt ein System der Künste.

Wir betrachten das Kunstschöne zuerst von der subjektiven Seite her und verweilen zunächst bei der Person des schaffenden Künstlers, bei dem Wesen des Künstlertums.

Veranlagung und Fachausbildung sind die beiden wesentlichen Momente für die Festsetzung letzteren Begriffes. Eingehende Erörterungen über seine technische Seite gehören in eine ästhetische Arbeit nicht hinein. Die Veranlagung aber bietet reichliches Material für ästhetische Betrachtungen.

Der Künstler besitzt in besonderer Weise die Fähigkeit, die Welt in ihm und um ihn mit dem Auge eines Bildners anzuschauen, in ihr Stoffe zu entdecken, welche der ästhetischen Bearbeitung wert sind. Nach seiner rein menschlichen und künstlerischen Individualität wählt der Künstler aus diesen die ihm zusagenden zur Darstellung aus und ergreift sie mit „heißem Lustgefühle". Der echte Künstler bedarf aber nicht immer solcher Anregung. Er ist auch imstande, aus reinem Schaffensdrange — ohne eine nachweisbare anderweite Veranlassung — ästhetische Gebilde zu ersinnen und zu gestalten.

Über dem gefundenen Stoffe steht für den Künstler die Idee desselben; ihn selbst bildet er innerlich zum Ideale um. Ein solches steht entweder mit einem Schlage vor seiner Seele fertig da, oder es wird durch ein weltvergessendes sich in sich selbst Versenken gefunden. Vor anderen Menschen ist der Künstler dadurch begnadet, daß

er Ideale mit solcher Schärfe der Umrisse erschaut, daß ihre Umsetzung in die Wirklichkeit — als Kunstwerke — möglich wird. Dieses plastische, innerliche Erschauen wird „Intuition“ genannt.

Durch Aufnahme neuer Bildungsmomente, durch reifer werdende kunsttechnische und kunstkritische Ausbildung, durch Übung in der Fähigkeit des Anschauens wächst die Intuition in die Breite, sobald immer neue Stoffe mit ästhetischem Gehalte auf den Künstler eindringen. Der Durchschnittskünstler bleibt bei dieser Stufe der Entwickelung der Intuition gewöhnlich stehen. Hinsichtlich ihrer eigentlichen Vertiefung stecken ihm seine allgemeinen geistigen und besonderen künstlerischen Vermögen bestimmt gezogene Grenzen. Erst beim Genie wächst das Vermögen der Intuition fortwährend in die Tiefe. Vom Genie wird der Kern der Ideen in immer tiefsinnigerer Weise erfaßt.

Die neuere Ästhetik, insonderheit die Musikästhetik, vergleicht gern die Intuition mit dem Traumbewußtsein während des Schlafes, seitdem Schopenhauer auf diese Analogie zuerst aufmerksam gemacht und Wagner sich ihm in dieser Hinsicht angeschlossen hat. Die im Traume erschauten Bilder haben, wie die der Intuition, Leben und Gestalt nur innerhalb der reinen Vorstellungswelt. Das Auge des Träumenden ist geschlossen; zu seinem Ohre dringen die Äußerungen der hörbaren Welt nur unsicher, aber gern verwebt der Träumende ihre Regungen mit seinem Traumleben. Der Träumer sieht, wie der intuitiv anschauende Mensch, mit seinen

nach Innen gekehrten Sinnen die Welt in ihrer Farbigkeit, er vernimmt ihre Lautäußerungen, er knüpft tausend Fäden in der Verkettung von Personen und Verhältnissen, die aus dem Untergrunde seiner Erinnerungswelt in ihm auftauchen. Aber die Bilder des Traumbewußtseins vergehen schnell; nach dem Erwachen ist der Mensch zumeist nicht imstande, sich das zuvor so klar Erschaute auch nur annähernd zurückzurufen, während zum Wesen der Intuition gerade das Haften der erschauten Bilder gehört. Auch werden im Traume Personen und Verhältnisse von der Phantasie fast stets in willkürlicher Weise untereinander gerüttelt, während bei der intuitiven Anschauung ein Ideal das formvollendete, mit der Logik des Künstlers gegliederte Abbild einer Idee ist. Wagner übersieht in seinem „Beethoven", in dem er sich eingehend mit dem Schopenhauerschen Traumbewußtsein beschäftigt, diese Unterschiede zwischen dem Traumleben und der Intuition; er versucht, auf der Grundlage des der Logik baren Traumbewußtseins die Künstlernatur Beethovens zu enthüllen, an dessen Werken — die der letzten Periode eingeschlossen — die wunderbare Vollendung der Form (die künstlerische Logik) ein besonders wertvoller Zug ist.

Die Intuition ist die höchste Stufe der reinen Anschauung. Die durch sie erschauten Bilder sind Bilder von Ideen; sie stehen als solche zwar auf einer niedrigeren Stufe als die letzteren, da ein Ideal nie das Wesen seiner Idee erschöpfen kann, aber die intuitiv erschauten Ideale sind rein und ungetrübt im Vergleich zu

den nach ihrem Muster geschaffenen Kunstwerken; denn um der Endlichkeit des Künstlers willen kann das geschaffene Original nie dem in der Intuition erschauten ebenbürtig sein. Der sich in ein Kunstwerk anschauend versenkende Mensch aber kann wiederum wegen seiner Endlichkeit nicht so am Kunstwerke die Welt der Schönheit erkennen, wie der Künstler, der das betreffende Werk zuvor nach den Schönheitsgesetzen ersonnen und ausgeführt hat. — Es kann in letzterer Beziehung aber auch zuweilen der umgekehrte Fall eintreten, daß ein schaffender Künstler sich trotz der tiefsinnigsten Intuition über den eigentlichen Wert des Erschauten nicht klar ist, daß die nachempfindende Anschauung im geläuterten ästhetischen Genusse tiefer in das eigentliche Wesen eines Kunstwerkes eindringt, als der Künstler, der seiner Zeit das Werk ersonnen hat. Gerade das Genie schafft des öfteren mit einer nur ihm eigenen Sorglosigkeit; es denkt über den Wert seiner Arbeiten mit der größten Bescheidenheit. Man erinnere sich der Schubertschen Weise zu schaffen. Auch die „Neunte Symphonie" Beethovens ist von diesem Gesichtspunkte aus zu beurteilen.

Ein intuitiv erschautes Ideal wird zum Kunstwerke, indem der Künstler mit seiner Phantasie und seinem technischen Können seinen Stoff erfaßt. Die Technik eignet sich der Künstler in seiner Ausbildungszeit auf der Grundlage kunstwissenschaftlicher Kenntnisse dadurch an, daß er sich Gewandtheit in der Handhabung der Darstellungsmittel seiner Kunst aneignet; die Technik beschäftigt uns hier nicht weiter.

Phantasie und Intuition stehen eigentlich fortwährend in Wechselwirkung zueinander. Die Phantasie kann die Veranlassung zum ästhetischen (intuitiven) Erkennen des Künstlers sein; dies geschieht z. B., wenn die Phantasie ohne äußere Ursachen Vorstellungskreise in ihm hervorzaubert, die er sofort intuitiv erfaßt. Phantasie und Intuition können sich ferner gegenseitig durchdringen; der Fähigkeit des Künstlers, die Welt intuitiv anzusehen, kommt seine Gabe der Phantasie entgegen, indem die letztere in seinem Geiste an den Gegenständen der Erscheinungswelt das ergänzt, was ihnen in ästhetischer Beziehung in Wirklichkeit fehlt. Die Phantasie kann sich aber auch der Intuition anschließen; was diese im großen Zuge zuvor erschaut hat, vervollständigt jene, indem sie das erschaute Bild im einzelnen ausführt. Thatsächlich werden in der Seele des Künstlers Phantasie und Intuition fortwährend so mit Gedankenschnelle ineinander übergehen, daß nicht immer festzustellen ist, welche von beiden das ursprüngliche Element der Verbindung bildet. Sie sind die sich gegenseitig durchdringenden Gliederungen des Begriffes der künstlerischen Anlage.

Die Phantasie des Künstlers muß reich und stark sein; sie ist reich durch die Menge, stark durch die Präzision der erzeugten Vorstellungen; sie muß aber auch eine besonnene sein. Die künstlerische Besonnenheit verhindert, daß die Phantasie durch die Fülle der von ihr gebotenen Einzelzüge bei der Ausgestaltung eines Kunstwerkes überwuchere, daß zu viele phantasiegeborene in-

haltliche Einzelmomente die formale Geschlossenheit eines Kunstwerkes zerstören.

Die Eigentümlichkeit seiner Begabung führt den Künstler dazu, besondere Gebiete seiner Kunst, besondere Kunstformen in erster Linie zu pflegen. Ebenso können die Zeitideen den Künstler veranlassen, sich bestimmten Kunstzweigen besonders zuzuwenden. Einen bedeutenden Einfluß, aber nicht nur hinsichtlich der Wahl der Stoffe, sondern mehr noch auf die Gestaltung der Werke, übt auf den Künstler seine Weltanschauung aus, die er, ihm bewußt oder unbewußt, in seinen Schöpfungen zum Ausdrucke bringt. Wir heben den Unterschied der idealistischen und realistischen Weltauffassung hervor. Dieser kann so streng, als er sonst in philosophischen Systemen auftritt, in der Ästhetik und im praktischen Künstlertum nicht durchgeführt werden. Die eine der beiden Weltanschauungen wird in den Werken der Kunst immer nur überwiegend, nie absolut zur Geltung kommen können. Der zu hoch getriebene Idealismus hat an den realen Kunstformen ein Gegengewicht und einen Maßstab seiner selbst, durch den er zur Mäßigung zurückgeführt werden muß. Der Realismus aber, der sich nicht auf der Grundlage idealer Bestrebungen aufbaut, fällt nicht unter den Begriff des Schönen und der Kunst; denn er wird zum Naturalismus, welcher die Welt der Ideen und der Ideale ablehnt. Dieser ist deswegen in der Kunst nicht möglich, weil die Wirklichkeit, ehe sie zum Kunstwerke werden kann, durch die Intuition des Künstlers hindurchgegangen sein und dort einen Läuterungsprozeß durchgemacht haben muß.

Ein Verfertiger naturalistischer Machwerke ist kein Künstler; denn die Kunst hat nicht die Aufgabe, die Natur und das Natürliche mit allen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten nur nachzuahmen.

Auf die Ausgestaltung der Kunstwerke übt auch Einfluß aus, ob der Künstler ihnen gegenüber auf einem objektiven oder subjektiven Standpunkte steht. Objektiv faßt er jene auf, wenn er seine Individualität in ihrem geistigen Gehalte untertauchen läßt, subjektiv, wenn seine Individualität scharf ausgeprägt aus ihnen heraustritt.

Im allgemeinen lehrt die Kunstgeschichte, daß eine fortwährende Wellenbewegung, aufwärts und abwärts, zwischen Idealismus und Realismus stattfindet; sie lehrt zugleich auch ein allmählich bestimmteres Hervortreten des Subjektivismus, hervorgehend aus dem immer mächtigeren Ringen der Menschheit nach Freiheit. Voraussichtlich wird das Gesamtkunstideal kommender Zeiten sein: ein auf den Schultern des Idealismus stehender, mit subjektiven Zügen stark durchsetzter Realismus. Der Zeitgeist unserer Tage gefällt sich allerdings zunächst vielfach darin, den Subjektivismus und Realismus ohne ideale Grundlage rücksichtslos zur Geltung bringen zu wollen. Diese Art des Subjektivismus lehnt es ab, neben der eigenen individuellen Autorität anderen Autoritäten die Berechtigung ihres Bestehens zuzuerkennen; sie liebt es, die allgemeinen Schönheitsgesetze und die bis jetzt geltenden besonderen der einzelnen Kunst als überlebt zu bezeichnen und die Rücksichtnahme auf eine jahrhundertelange Entwickelung einzelner Künste, auf die typisch ge-

wordenen Kunstformen in ihnen als einen überwundenen Standpunkt abzulehnen. Der Realismus dieser Richtung aber gefällt sich vielfach darin, die zu bearbeitenden Stoffe den häßlichen Seiten der Wirklichkeit zu entnehmen. Der Sezessionismus in der Malerei und der Naturalismus in der dramatischen Poesie bieten Beispiele dieser Richtung. Das Objektiv- und Subjektiv-Schöne, Ideen und Ideale sind keine erklügelten Begriffe. Ihr Wesen steht in innigster Beziehung zu einer Hauptthätigkeit des menschlichen Geistes. Die Seele in ihrem Grundwesen zu ändern, wird den Anhängern jener Richtungen nicht gelingen, selbst wenn sie vorübergehend die Herren der Zukunft werden, selbst wenn sie versuchen sollten, die Seele auf dem Wege der Gewöhnung durch immer erneute Darbietungen derartiger Stoffe auch auf diesem Gebiete zum reinen Anschauen zu führen. Das Mißbehagen über die Verletzung einfacher Form- und Stilgesetze, der Abscheu vor dem sittlich Anstößigen kann der Seele aber nie genommen werden. Durch die Welt hindurch geht trotz allen Ableugnens einer solchen Thatsache durch den Pessimismus, trotz der thatsächlichen Gegenbeweise durch die Verirrungen entarteter Naturen ein stetiger Zug immer größer werdender vernunftgemäßer Veredlung der Menschheit. Die durch tausendjährige Arbeit der Menschen gewonnenen, immer reineren Sittengesetze, vor allem aber das Bewußtsein von einer Ideenwelt, als der geahnten und immer von neuem gesuchten Vollkommenheit, lassen sich aus der Menschenbrust nicht herausreißen. Und die als eine geschlossene Phalanx seit

den Zeiten des Altertums dastehenden, ungezählten hehren Kunstwerke bieten sich fortwährend zum Vergleiche mit den Werken der neuen Richtung dar. Dort Idee und Ideal, die Übereinstimmung mit dem geistigen Leben des Menschen — hier das Auflehnen gegen die heiligsten Güter der Menschheit. Die endgültige Entscheidung an der Hand der Kunstgeschichte und der Psychologie muß zur Ablehnung dieser Richtung führen.

Der Musik aber ist es in der Form der dramatischen Musik ganz besonders beschieden, jenen oben gekennzeichneten Umsturzbewegungen einen Damm entgegensetzen zu können, den zu durchbrechen sie vergeblich unternehmen dürften.

Nachdem wir die subjektive Stellungnahme des Künstlers der Kunst gegenüber betrachtet haben, wenden wir uns zu einer neuen subjektiven Seite: zu dem Verhältnisse, in welchem der lediglich anschauende Mensch zur Kunst steht. Ich komme hierbei zunächst wieder auf den ästhetischen Genuß zurück.

Die unmittelbare Freude über die Einheit von Inhalt und Form im Kunstwerke ist jener ästhetische Genuß untergeordneter Art, von dem ich oben sprach. Trifft das unmittelbare erste Gefühlsurteil mit dem Verstandesurteile des Kritikers zusammen, so ist dadurch der Wert des betreffenden Kunstwerkes um so sicherer festgestellt. Und da dieser Fall der Übereinstimmung sehr häufig eintritt, so ergiebt sich auch, daß das unmittelbare Ge-

fühlsurteil nicht mit Geringschätzung angesehen werden darf, sondern daß ihm die Bedeutung zuerkannt werden muß, welche es als eine Thätigkeit des subjektiven Geistes auf einem seiner Hauptgebiete zu beanspruchen hat.

Zu einer verfeinerten Stufe kann sich der ästhetische Genuß nur erheben, wenn sich der Geist vom unmittelbaren ersten Anschauen und Genießen abwendet, zu gewissen verstandesmäßigen Erwägungen übergeht und aus ihnen heraus zu bestimmten Schlüssen kommt.

Ein Kunstwerk ist die Erscheinung eines Dinges der Wirklichkeit, das von einem bestimmten Künstler aus dem Materiale und mit den Mitteln einer bestimmten Kunst so geschaffen ist, daß F o r m und I n h a l t in ihm ineinander aufgehen. Das Wesen einer Kunst wird aus der Kenntnis ihres Materials und ihrer Darstellungsmittel begrifflich bestimmt und kann als Idee gedacht werden. Ein Kunstwerk ist eine ideale Darstellung der Idee einer bestimmten Kunst. Derjenige Kunstgenießende, welcher nicht bei der elementaren Freude am Schönen stehen bleiben, sondern zu einem höheren ästhetischen Genusse durchdringen will, muß untersuchen, ob der Schöpfer eines bestimmten Kunstwerkes mit ihm der Idee seiner Kunst gerecht geworden ist. Diese Prüfung kann doppelter Natur sein; einmal kann sie ergründen wollen, ob der Künstler das Material und die Darstellungsmittel im spezifischen Sinne seiner bestimmten Kunst verwandt hat. In diesem Falle wird nach dem „Wie“ der Darstellung gefragt und das Werk des Künstlers in Bezug auf die feinsten Seiten rein fach-

männischer Arbeit untersucht. Der Standpunkt des Beschauers ist hier ein formalistischer. — Die Prüfung kann sich aber auch auf den Inhalt erstrecken und nach dem „Was“ der Darstellung fragen. Der Beschauer steht alsdann dem Kunstwerke gegenüber auf einem idealistischen Standpunkte. Wir verweilen einen Augenblick bei diesen Objekten der Darstellung.

Eine Idee steht um so höher, je mehr sie zu dem geistigen Leben des Menschen Beziehung hat. Die Künstler machen es sich entweder zur ausschließlichen oder zur hauptsächlichen Aufgabe, solche Ideen zur Darstellung zu bringen. Ich nenne diese Ideen zum Unterschiede von den drei Allgemeinideen die „Sonderideen“ und zeige ihr Auftreten an einem Beispiele. Ein Genrebild vergegenwärtigt uns einen an einer Straßenecke stehenden Bettler, der um eine Gabe bittet. Eine vornehme Dame mit einem Kinde an ihrer Seite giebt dem letzteren ein Geldstück. Aus ihrer Geberde erkennen wir, daß das Kind diese Gabe dem Bettler reichen soll. Welche Sonderideen kommen in diesem Kunstwerke zur Darstellung? Ich meine: diejenigen der Armut, des Mitleids und der Erziehung der Jugend zu werkthätiger Liebe.

Wir verlassen mit diesem Hineinziehen der Sonderideen in das Kunstwerk anscheinend das Gebiet der reinen Anschauung und gelangen in das der anderen Allgemeinideen, hier insonderheit in das der Ethik hinein. Die Ästhetik muß die Möglichkeit solches Übertritts anerkennen. Denn nur logisch kann die reine Anschauung

von den übrigen Geistesthätigkeiten gesondert werden; thatsächlich greifen diese im Menschenleben fortwährend in ewig geänderter Mannigfaltigkeit ineinander über. Ferner: Die überwiegende Mehrzahl der Kunstwerke aller Zeiten schildert derartige Sonderideen, und ihre Lehren entlehnt die Ästhetik zumeist den geschaffenen Werken. Und sodann: Der Beschauer kann der Schilderung dieser Sonderideen sehr wohl mit reiner Anschauung gegenüberstehen; denn es muß ihm Freude bereiten, in ihnen Ideen verkörpert zu finden, für welche er nach seiner geistigen Anlage ein Verständnis hat. Auch hat er zu der besonderen Verwendung dieser Sonderideen im Kunstwerke keine persönliche Beziehung. Er beobachtet nur ihren Verlauf an der Erscheinung eines Dinges, ohne ethisch direkt in Mitleidenschaft gezogen zu werden.

Es ist aber auch möglich, daß die Sonderidee eines Kunstwerkes lediglich die Darstellung schöner Form ist, daß ihm keine Sonderidee in dem angedeuteten Sinne zugrunde liegt. In diesem Falle wird die Idee schöner Form durch die ideale Ausgestaltung der Idee einer Kunst nach ihrer formalen Seite hin zur Anschauung gebracht. Ein solches Schöne ist das eigentlich „Formalschöne“; ein derartiges Kunstwerk ist lediglich „formalschön“. Gewisse *musikalische Kunstwerke* sind nur formalschön; auch giebt es unter den Musikästhetikern „Formalisten“, Ästhetiker, die das Musikalisch-Schöne überhaupt nur als ein Formal-Schönes ansehen wollen. Wir werden uns später mit ihnen beschäftigen.

Wenn der Geist nach der Erwägung, ob der Idee einer Kunst im formalistischen und idealistischen Sinne in einem bestimmten Kunstwerke Genüge geschehen ist, wieder zur reinen Anschauung zurückkehrt und in ihr ruht, so tritt der ästhetische Genuß höherer Ordnung ein. Nur das von diesem Standpunkte aus abgegebene Geschmacksurteil ist das in Kunstfragen in Wahrheit berechtigte. Und nur derjenige steht nach meiner Ansicht auf der Höhe der Beurteilung, welcher der formalistischen und idealistischen Seite des Kunstwerkes in gleicher Weise Rechnung trägt.

Die Entscheidung, ob einem Kunstwerke eine (ethische) Sonderidee oder nur die Idee schöner Form zugrunde liegt, ist leicht, wenn entweder, wie im obigen Beispiele, ein positiver Inhalt vorliegt, oder wenn der letztere so untergeordneter Art ist, daß er unser Interesse nicht erregt, ja vielleicht nicht einmal erregen darf, wenn immer wieder nur die Art schöner Darstellung in die Augen fällt, wobei wir also selbstverständlich nur formalschön empfinden. Ein als „Stillleben" zusammengestellter Frühstückskorb darf unser ästhetisches Interesse nur nach der Seite der künstlerischen Gestaltung schöner Formen erregen. Wir dürfen, wenn wir hier ästhetisch genießen wollen, nur formalschön empfinden.

Schwer ist die Entscheidung, ob es sich um eine Sonderidee oder um einen nur formalschönen Inhalt handelt bei Kunstwerken, deren Inhalt durch Worte zu bestimmen unmöglich ist, z. B. einer Symphonie, einer Sonate ohne eine andere Überschrift als die gebräuchlichen

rein musiktechnischen; denn den Tönen, mithin auch den durch sie dargestellten Kunstwerken fehlt durchaus begriffliche Bestimmtheit. Die Entscheidung fällt hier der subjektive Geist mit der ganzen Willkür seines Verhaltens. Es ist durchaus möglich, daß der eine als Inhalt solcher Kunstwerke eine bestimmte Sonderidee entdeckt, während der andere lediglich formalschön empfindet. Mit positiven Gründen kann niemand die Entscheidung des einzelnen nach einer der beiden Richtungen hin widerlegen; denn mit der auf der Grundlage von Begriffen kämpfenden Logik kann ein Beweis dort nicht geführt werden, wo begriffliche Bestimmtheit fehlt. Es wäre aber durchaus falsch, wegen dieser Willkür des subjektiven Geistes den Wert einer ästhetischen Betrachtung überhaupt oder sogar den Wert der Ästhetik als Wissenschaft anzufechten. Sobald jeder die Entscheidung getroffen hat, ob eine Sonderidee oder ein Formalschönes vorliegt, kann ein ästhetischer Genuß höherer Art eintreten, kann der Geist von neuem sich dem reinen Anschauen hingeben, sich auf einem Hauptgebiete geistiger Anlage von neuem bethätigen; hinsichtlich des angeschauten Kunstwerkes ist aber durch solch vertieftes Anschauen der verstärkte Beweis erbracht, daß jenes besonderen Kunstwert besitzt. Diese Willkür des Geistes ist auch eine nur scheinbare; sie ist ästhetisch unter der Einwirkung des Geschmackes gezügelt. Tritt auch der Beschauer an ein Kunstwerk mit dem Rechte seines subjektiven Geistes heran, und muß dem letzteren auch beim ästhetischen Empfinden und Urteilen eine große Machtvollkommenheit zugestanden werden, so ist doch die

ästhetische Freiheit keine absolute; sie unterliegt, wie die sittliche, bestimmten Gesetzen, sie darf weder mit einer Schrankenlosigkeit des Geistes, welche positive Kunstregeln nicht anerkennen will, noch mit engherzigen Ansichten vom Wege der Kunst verwechselt werden. Der geläuterte Geschmack hält den Blick für die Kunsterscheinungen aller Epochen der Kunst, für die Kunstwerke der verschiedensten Richtungen offen. — Durch seine Weltanschauung tritt der einzelne, wenn anders seine Bildung, seine Erziehung, seine Begabung ihn darauf hinführen, in ein bestimmtes Verhältnis zu den Künsten im allgemeinen und zu jeder Kunst im besonderen. Und wie mit dem Reifwerden des Geistes sich in jedem das Ideal einer Weltanschauung ausbildet, so wird auch in jedem das Ideal vom Wesen der Kunst allmählich ein in sich fertiges werden. Aber wie sich nur derjenige zur Freiheit des Geistes durchgerungen hat, welcher der Weltanschauung anders gearteter Menschen Verständnis und Wertschätzung entgegen bringt, so muß auch der kunstsinnige Mensch seinen Blick für Kunstideale offen halten, die von dem seinigen abweichen.

Wir streifen kurz das Verhältnis des Künstlers und des Beschauers zu den Kunstidealen.

Die Kunstideale eines Volkes sind mit seinen übrigen Interessen eng verknüpft.

Durch die Gabe der Intuition erschauen große Geister die von der Volksseele dunkel geahnten Kunstideale und geben ihnen in hehren Werken Gestalt, sei

es, daß sie auf Kunstschätze vergangener Jahrhunderte zurückgreifen, deren Form mit dem Geiste ihrer Zeit erfüllend — wie in der Renaissanceperiode; sei es, daß sie die geistigen Bestrebungen ihrer Zeit intuitiv erfassen — aus dem Geiste der Reformation heraus entstand der protestantische Choral; sei es, daß sie, die Zukunft vorausahnend, schaffen — Bachs durch die großartige Selbständigkeit der einzelnen Stimmen einzig dastehende Schreibweise ist ein Symbol des sich immer mehr zur geistigen Freiheit erhebenden Menschen; sie hat unvergänglichen Wert, gleichwie das Ringen des Menschen nach Freiheit, nach immer größerer individueller Selbständigkeit nie aufhören wird.

Aber nicht nur aus den allgemeinen Zeitideen gewinnen die Künstler neue Ideale, sie greifen auch in der Wahl ihrer Darstellungsobjekte in die Gebiete anderer, verwandter Künste hinein. So konnte die Musik als Programmmusik ein ihr ursprünglich fremdes Gebiet betreten. Geniale Künstler müssen zur Verwirklichung ihrer Ideale oft neue Formen ersinnen, die Zeitgenossen aber können sich durch die Gewöhnung an Althergebrachtes in denselben häufig nicht zurechtfinden. Erst der Nachwelt ist, besonders durch die Arbeit des in den Bahnen des Genies wandelnden Epigonentums, das Vertrautsein mit denselben beschieden. Die Zeitgenossen des Künstlers aber sollten, ehe sie über die Formlosigkeit der Kunstschöpfungen ihrer Zeit klagen, stets auf die Gedankenprozesse zurückgehen, welche die Künstler beim Schaffen ihrer Werke leiten, sie sollten nach diesem Gesichtspunkte

die entstandenen Ideale nach ihrer Berechtigung hin prüfen: der Geist der Formen würde sich ihnen dann um so leichter erschließen. Manches ablehnende Wort „kundiger" kritischer Zeitgenossen wäre bei objektivem Vorgehen ihrerseits ungeschrieben geblieben, die Verfasser aber hätte das Los nicht getroffen, mitleidig von späteren, einsichtigeren Generationen wegen ihres beschränkten ablehnenden Standpunktes belächelt zu werden.

Ich komme nunmehr zur objektiven Seite des Kunstschönen.

Das Kunstschöne, insonderheit das Wesen jeder Kunst kann nur erfaßt werden, wenn das Material, die Mittel und das Objekt der Darstellung durch gesonderte Betrachtung auseinander gehalten werden.

Einem Kunstmateriale darf keinerlei treibende Kraft innewohnen, es muß sich dem Willen des schaffenden Künstlers absolut unterordnen. Kunstvoll von der Hand des Gärtners im Garten zu ordnende Blumen können nur als ein uneigentliches Kunstmaterial bezeichnet werden; denn nachdem die Pflanzen künstlerisch gruppiert sind, bringt ihr Leben noch Umbildungen hervor, die das Geformte nie als ein für alle Zeit fertiges Kunstwerk erscheinen lassen. Als echte Kunstmaterialien werden bis jetzt nur angesehen: der Stein, das Metall, die Farbe, der Ton, das Wort und wohl abgewogene menschliche Stellungen, Geberden, Bewegungen. Unter ihnen sind die drei ersten tote Naturstoffe, mithin dem Willen des

Menschen von selbst unterthan. Das Gleiche gilt vom Ton und Wort nach ihren physikalischen Eigenschaften. Auch können diese beiden mitsamt den wohlgemessenen Stellungen, Geberden und Bewegungen als physiologische Thätigkeiten dem Willen des Menschen gleichfalls unterthan gemacht werden und kommen dann den toten Naturstoffen gleich.

Mittel der Darstellung sind alle Formen von Verwendung eines Kunstmaterials. Die Darstellungsmittel fußen entweder auf Gesetzen der Naturwissenschaften*), deren sich aber der Künstler kraft seiner

---

*) Infolge des Zusammenhanges, welchen die Künste durch ihr Material und ihre Darstellungsmittel mit den Naturwissenschaften und gewissen Zweigen der Mathematik haben, wird — so unglaublich dies ist — in manchen wissenschaftlichen Kreisen der Ästhetik das Bürgerrecht einer selbständigen philosophischen Disziplin abgesprochen, bei diesem Standpunkte aber folgendes verkannt:

Nur der Naturstoff ist für den Künstler verwendbar, der seinem Willen vollständig unterthan ist. Von den Darstellungsmitteln hängen allerdings einige mit den Naturwissenschaften und der Mathematik zusammen; die anderen aber, ebenso die Ausgestaltung sämtlicher Darstellungsmittel in den bezüglichen Kunstwerken sind auf freie künstlerische Entschließungen zurückzuführen. Ebenso sind die sogen. Kunstgesetze durch Thaten des denkenden Geistes erkannt worden. In ihrer Gesetzmäßigkeit entsprechen sie den einfachen Denkformen überhaupt. Das Verhältnis von Idee und Ideal aber hebt das Reich des Schönen weit über jede naturwissenschaftliche Grundlage empor. Die Fähigkeit des Menschen, Ideen zu schauen und Kunstideale zu bilden, mit anderen Worten: Das geistige Vermögen des Anschauens steht ebenbürtig neben den Kategorien des Wollens und des Erkennens. Das Kunsturteil aber ist um seiner Unmittelbarkeit willen nicht dem unsicheren Gefühlsurteile gleichzustellen, es ist auch nicht geringwertiger als das Verstandesurteil; es ist vielmehr ein durch viele

selbständigen Entschließung bemächtigt, oder sie sind durch freie geistige Thaten der Menschen entstanden. Kann sich auch der Künstler, wo er die ersteren verwendet, von der Gewalt des naturgesetzlichen Zwanges nicht freimachen, so ist doch die Art der Verwendung seine geistige That, sei es, daß nur untergeordnete ästhetische Erwägungen den Gegenstand künstlerischen Nachdenkens bilden (daß die der Gesamtheit der Künstler geläufigen fachwissenschaftlichen Kenntnisse mitsprechen), sei es, daß die Beherrschung exakter Wissenschaften gefordert wird. Aber auch der Fall ist möglich, daß die naturgesetzliche Grundlage als unwesentlich durchaus in den Hintergrund tritt, so daß die geistige That eine scheinbar freie wird.

Zunächst ein Beispiel von freier, unschwerer, künstlerischer Verwendung eines Darstellungsmittels, das auf naturgesetzlicher Thatsache fußt — die Schallwirkung. Für die Kunst kommen nicht die physikalischen Eigenschaften des Tones an sich in Betracht, sondern vielmehr die Weise seiner Erscheinung im Kunstobjekte und seine Wirkung auf das anschauende Subjekt. Die physikalischen Eigenschaften des Tones rufen im Beschauer bestimmte physiologische und psychische Zustände hervor. Sind auch die Wirkungen nicht bei allen Menschen durchaus

Denkprozesse gewonnenes Geschmacksurteil. Bei jenem ablehnenden Standpunkte wird übersehen, daß ein Unterschied zwischen einer Ästhetik niederer Ordnung und der Ästhetik als einer spekulativen Wissenschaft gemacht werden muß, ein Unterschied, welchen auch das oben erwähnte Helmholtzsche Schlußwort betont.

die gleichen, so muß doch ein Durchschnittsmaß gleicher Wirkung angenommen werden. Die nächstliegende Aufgabe des Künstlers muß die sein, ästhetisches Wohlgefallen im Anschauen als unmittelbare Folge der sinnlichen Wirkung wachzurufen. Hierin das Richtige zu finden, kann dem Künstler nicht schwer fallen, ja er wird sogar in den meisten Fällen schon instinktiv auf den rechten Weg gelangen. Denn ebenso, wie die der Kunst nur im ästhetischen Genusse Gegenüberstehenden, giebt auch er ohne sonderliche geistige That sein ästhetisches Urteil über die Schallwirkung unmittelbar ab. — Zu den Naturgesetzen, deren Kenntnis durch besondere geistige Thaten, durch wissenschaftliche Studien erreicht wird, gehört das Gesetz der Schwere. Niemals darf sich ein Baumeister ungestraft dagegen auflehnen. Aber die Art, wie er es bei seinen Entwürfen und in der Ausführung des einzelnen Bauwerkes anwendet, die Art, wie er Last auf Last stellt, ist seine geistige That. Die wissenschaftliche Beherrschung dieses Gesetzes ermöglicht ihm, Konflikte mit jenem zu vermeiden. — Zu den Darstellungsmitteln, welche zwar unter dem Zwange der Naturgesetze stehen, bei denen aber dieses Moment hinter die freigeistige That, die zu ihrer Erfindung geführt hat, zurücktritt, gehören z. B., um bei der Architektur stehen zu bleiben, die Formen des gotischen —, des romanischen — und des Renaissance-Stiles. Jeder von ihnen besitzt die Eigenschaften eines lediglich künstlerischen Darstellungsmittels und zwar von jener Zeit her, wo sich die Merkmale des einzelnen Stiles charak-

teristisch ausgeprägt hatten. Auch die Wahl eines von diesen dreien für ein bestimmtes Bauwerk ist ein Akt freier künstlerischer Entschließung. Ich verzichte im übrigen darauf, ähnliche Darstellungsmittel bei anderen Künsten aufzuzählen. Die in das Gebiet der Musik gehörenden werden wir später zur Genüge kennen lernen.

Nur in den seltensten Fällen sind sogenannte freie geistige Darstellungsformen (-mittel) wirklich frei erfunden worden — der Klavierstil Chopins, das Subjektive des Schumannschen Stiles sind solche Ausnahmen. Zumeist entstehen jene, indem der Geist der Zeit und die Fortentwickelung der Kunst auf ihr Entstehen und ihre Anwendung hindrängen. Besonders berufenen Künstlern aber ist es alsdann vergönnt, sie bis zur höchsten Vollendung zu durchbilden und sie als nunmehr in sich fertige Darstellungsmittel späteren Zeiten zur Nachahmung zu überliefern. So entstand der Vokal-Instrumentalstil Bachs.

Zu den alten Darstellungsmitteln treten im Laufe der Zeit neue, oder die alten werden von diesen verdrängt. Neu traten z. B. am Ende des sechzehnten Jahrhunderts in den Opern der alten Florentiner die ersten Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik auf. Das Haydnsche Orchester aber hat dasjenige Seb. Bachs verdrängt. Das letztere interessiert uns heutzutage nur deswegen, weil die Werke dieses Meisters stilgerecht aufgeführt werden müssen.

Darstellungsobjekte sind in jeder Kunst gewisse Ideen; ihre Auswahl aus dem weiten Reiche der Ideenwelt richtet sich nach der Ausdrucksfähigkeit des einer

Kunst eigentümlichen Materials und ihrer Darstellungsmittel.

Die zur Darstellung gelangenden Ideen erhalten Leben und Gestalt im Kunstwerke, wenn die dargestellten Ideen und die zu ihrer Darstellung gewählten Formen ineinander aufgehen. Dieses Verhältnis von Inhalt und Form muß sorgfältig geprüft werden.

Inhaltlich ist das Kunstwerk entweder nur „formalschöner“ Natur, oder es gelangen in ihm Sonderideen zur Darstellung. In dieser Zweiteilung scheint ein logischer Fehler zu liegen; denn auch dem formalschönen Kunstwerke liegt eine Sonderidee, diejenige „schöner Form“, zugrunde. Ich verstehe aber unter Sonderideen solche, die in der Wirklichkeit konkreten Inhalt annehmen, während das formalschöne Kunstwerk zwar auch ein Wirkliches ist, das durch unsere Sinne erfaßt wird, das aber im übrigen durchaus abstrakten Charakter hat. Schöne Formen haften zwar vielfach den Dingen der Wirklichkeit an, aber sie sind in ihr nur in einem Falle als für sich selbst bestehend vorhanden. Die Erscheinung solcher Formen für sich ohne weiteren konkreten Inhalt, das eigentlich „Formalschöne“, ist nur in der Kunst möglich, deren Kunstmaterial und Darstellungsmittel abstrakter Natur sind, der Körperlichkeit (des konkreten Inhaltes) entbehren. Unter der letzteren verstehe ich nicht nur die sichtbare, materielle Körperlichkeit, sondern auch jene immaterielle, aber doch fest umgrenzte Bestimmtheit, welche uns der Begriff bietet. Nur auf einem Gebiete, dem der Instrumentalmusik, können rein formalschöne

Gebilde entstehen. Der Ton entbehrt als tönend bewegte Luft im Gegensatze zu allen übrigen Kunstmaterialien der eigentlichen Körperlichkeit sowohl, als auch der begrifflichen Bestimmtheit. Die nach gleichen Grundsätzen zu behandelnden schön geschwungenen Linien von Zeichnungen auf geometrischer Grundlage übergehe ich als für mich nicht wesentlich.

Eine Sonderidee ist die gedachte Vollkommenheit eines Dinges der Wirklichkeit. Als Ideale gedachte und verkörperte Sonderideen können in den meisten Fällen als im Kunstwerke vorhanden nachgewiesen werden. Mithin darf die Kunst ihre Stoffe aus der Wirklichkeit wählen, aber sie muß dieselben idealisieren. Welches aber sind die Gebiete, die sich ihr hier erschließen? Zunächst die Natur und als eine Besonderheit in ihr der Mensch nach seiner äußeren Erscheinung, nach Stellung, Geberde und Bewegung; ferner das geistige Leben des Menschen und der Menschheit, eine äußere Welt mit tausendfacher Verkettung der Geschicke der außer uns stehenden Menschen und eine innere Welt, das geistige Leben im Menschen selbst. — Die Stoffe der Kunst aber werden nicht nur in der Wirklichkeit gefunden, sie können auch phantasiegeborene sein. Zunächst kann die Gesamtheit der vorher genannten Stoffe ohne Vorbilder in der Wirklichkeit nur in der Vorstellungswelt des Künstlers Gestalt und Leben gewinnen. Durchaus aber nur Schöpfungen seiner Phantasie sind die Schilderungen des Göttlichen, insonderheit soweit es personifiziert wird, ebenso die nur formalschönen Stoffe, wenn auch der Künstler

die Erkenntnis vom Vorhandensein eines Formalschönen durch Betrachtung desselben an gewissen Dingen der Wirklichkeit gewonnen haben muß.

Mit dem Augenblicke, wo der Künstler Hand anlegt, um vermittelst seines Kunstmaterials ein Gebilde zu schaffen, wo die Frage des „Wie" der Gestaltung anfängt, praktisch gelöst zu werden, tritt er auf das Gebiet des Formalen im Kunstwerke über. Streng genommen ist sogar jedem in seinem Innern erschauten Ideale als einem gedachten Kunstwerke schon eine formell bestimmt ausgeprägte Seite eigen. Auch die am Kunstwerke zur Anschauung kommende Weltauffassung, der Subjektivismus und Objektivismus und das Naturell des Künstlers haben bei der Schaffung eines Kunstwerkes schon die Bedeutung eines formalen Momentes, da sie dem Kunstwerke einen besonderen Charakter aufprägen.

Der Begriff der Form wird aber nicht nur in diesem allgemeinen Sinne angewandt. Insonderheit wird darunter die allseitige Ausarbeitung des Kunstwerkes in kunsttechnischer Beziehung verstanden.

Jedes Kunstwerk muß nicht nur in seinen Haupt-, sondern auch in seinen episodenhaft auftretenden Nebenteilen sorgfältig ausgebildet sein, wenn anders es unter den Begriff des Schönen fallen soll. Für die Beurteilung dieser Art der Form kommen mannigfache Gesichtspunkte in Betracht: die Begabung des Künstlers, seine Vorbildung, sein Lebensalter, das Zeitalter, in dem er schafft, die zur Darstellung einer bestimmten Sonderidee gewählten Kunstmittel, die Beziehungen, welche die

Spezialkunst zu anderen, neben ihr liegenden verwandten Künsten hat, der Zwang, welchen die Naturgesetze auf die Behandlung des Materials ausüben, die Beziehung der Darstellungsmittel zur Mathematik, Physik, Physiologie u. s. w.

Jeder Künstler muß an seinem Werke, um es formell gehörig darzustellen, nach einem ihm fest vorschwebenden Plane arbeiten, für den ihm gewisse allgemeine Kunstgesetze die Richtschnur abgeben. Die Ausführung des Werkes im einzelnen aber erfolgt unter getreuer Benutzung typischer Kunstformen, unter Weiterbildung derselben, oder indem der Künstler für seine Zwecke neue Formen ersinnt.

Die allgemeinen Kunstgesetze sind uralt; sie bleiben im wesentlichen stets dieselben, wenn auch die nach ihnen geschaffenen Kunstideale im Laufe der Zeiten mannigfachen Wechsel erfahren. Sie sind eigentlich zugleich mit der Schöpfung der ersten Kunstwerke erstanden. Die Künstler aller Zeiten haben sie während der Arbeit an ihren Gebilden erschaut oder dunkel geahnt und um so sicherer gehandhabt, je mehr sie sich selbst über das Wesen ihres Kunstmaterials, der Darstellungsmittel und der ihrer Kunst offenstehenden Ideenwelt aufgeklärt hatten. Sie sind mit den für jegliches Denken des Menschen maßgebenden Gesetzen gleichlautend. Die Kunsttheorie allerdings hat sich diese Gesetze aus den geschaffenen Werken im Laufe der Zeiten mühsam ableiten müssen. Berichte über das Wesen derselben seitens der schaffenden Künstler liegen nur in den seltensten Fällen vor. Be-

rühmte Beispiele solcher Aufschlüsse aus dem Munde und der Feder von Künstlern sind: Glucks Vorrede zur „Alceste", Wagners theoretische Schriften, die schriftstellerischen Arbeiten eines Schumann, Berlioz, Weber, Liszt u. s. w. Die Ästhetik würde dauernd einen sicheren Boden für diejenigen Forschungen gewinnen, welche sich mit dem Wesen des schaffenden Künstlertums beschäftigen, wenn sich die schöpferisch thätigen Künstler — und die allerersten zumal — herablassen wollten, stets über die Art ihres Anschauens und ihres Schaffensaktes Aufschluß zu geben.

Ich führe diese Gesetze mit kurzen Worten auf; sie lauten: Einheit in der Mannigfaltigkeit; der Gegensatz; Ruhe—Bewegung—Ruhe; der Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten; die Steigerung.

Einheit in der Mannigfaltigkeit! Die leitende Idee muß stets mit besonderem Gewicht heraustreten. Aber neben den zu ihrer Darstellung notwendigen hauptsächlichen Momenten muß das Kunstwerk auch nebensächliche, jedoch verwandte Partien aufweisen, in deren Betrachtung der Geist gewissermaßen ausruht, um dann mit erneuter Aufnahmefähigkeit zum Kern des Ganzen zurückkehren zu können. Das zu starke oder zu breite Hervorheben des Nebensächlichen lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab, stört die Einheit in der Mannigfaltigkeit. — Auch durch das Heranziehen des Gegensatzes tritt der Kern, die leitende Idee, um so faßbarer heraus. Wie in der wissenschaftlichen Forschung die Behandlung des Hauptbegriffes nur

durch Kenntnisnahme und Verarbeitung seiner gegensätzlichen Momente zu erschöpfender Darstellung gelangen kann, so auch auf dem Gebiete der Kunst. — Ruhe, Bewegung, Ruhe! Kommen mehrere Hauptideen zur Behandlung, so müssen nach der Kenntnisnahme jeder derselben auch ihre Beziehungen zueinander dargelegt werden; es muß zur Anschauung kommen, was sie trennt, was sie eint. Den Schluß aber muß das versöhnte Auftreten der Grundideen bilden. Dieses Kunstgesetz kommt z. B. in der Sonatenform im engeren Sinne zur Anwendung. — Vom Einfachen zum Zusammengesetzten — ein Grundsatz, der auch auf anderen Geistesgebieten als dem rein künstlerischen, z. B. in der Pädagogik, auftritt. Die Idee eines Kunstwerkes stellt sich häufig so dar, daß sie zunächst nur in ihren Hauptmomenten auftritt, und daß sie allmählich erst immer schärfer durch Heranziehen entlegener, verwickelter Momente umgrenzt und bestimmt wird. Bei schwierigen Materien wird durch die Wahl dieser Form das Verständnis für das Wesen der Idee sehr erleichtert. — Das Gesetz der Steigerung verfolgt denselben Plan. Tritt der Hauptgedanke eines Kunstwerkes (wie in der Fuge) gleich mit dessen Anbeginn vollständig heraus, so müssen, um ihn auch fernerhin als solchen erscheinen zu lassen, immer reichere Kunstmittel herangezogen werden, wenn das Interesse an ihm wachgehalten werden soll. Dieser Gesichtspunkt führt zu einer gewaltigen, abschließenden Steigerung des Gesamtinhaltes. Doch nicht immer wird die Steigerung in dieser Weise herbeigeführt; sie kann

auch eintreten, wenn der Abschluß unter weihevollster Abklärung des Stoffes mild austönend erfolgt. Der Schlußchor von Bachs „Matthäus-Passion", der Schluß der „Götterdämmerung", des „Tristan" sind erhabene Beispiele für diese Form.

Die Gesamtheit jener Gesetze kann auch unter einem Einheitsbegriff, dem der Rhythmik zusammengefaßt werden, als dem Geiste der Ordnung im Kunstwerke inbezug auf die Ausdehnung, Gruppierung und den Charakter seiner Teile.

Künste, in denen ein schwer lastendes Material zur Verwendung kommt — die Architektur, die Plastik — ebenso das nur formalschöne (musikalische) Kunstwerk bedürfen einer sorgfältigen formalen Durchbildung. Für die beiden ersten Künste ist das Auge das die Anschauung vermittelnde Sinnesorgan mit seiner Fähigkeit, räumliche Verhältnisse bis zu einer gewissen Grenze gleichzeitig zu überblicken und einen schnell in sich fertigen Genuß zu verschaffen, der aber nur dann eintreten kann, wenn die Erscheinungen sich zu einheitlich zusammenfaßbaren Gruppen ordnen, wenn das Erschauen des Kunstwerkes nicht von vornherein durch in die Augen fallende Unregelmäßigkeiten — die eines Denkprozesses hinsichtlich ihrer Begründung bedürfen — erschwert wird. Die formalen Gesetze der Identität, der Symmetrie, Proportion, der Eurhythmie müssen in den Werken der Architektur und Plastik zur Darstellung gelangen. Diese stellen sich nicht als etwas Neues neben die oben aufgezählten Kunstgesetze,

sondern sie sind lediglich andere Bezeichnungen für einige derselben.

Auch das nur formalschöne, musikalische Kunstwerk folgt in seinem Ausbau dem Gesetze der Identität u. s. w. Es kommt auf dem Wege durch das Ohr zur inneren Anschauung. Dieser in der Zeit — im Nacheinander — sich entwickelnde Prozeß ist schwerer verständlich als eine Anschauung durch das Auge, bei der die Teile des Kunstwerkes gleichzeitig übersehen werden können. Um dieser Schwierigkeit der Auffassung willen muß der formalschön gestaltende Musiker der Durchführung jener Gesetze seine besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Aber der Ton ist ein unendlich flüssigeres Kunstmaterial als der Stein, der Marmor. Die Ausgestaltung der Tonwelt, die Aneinanderreihung, die Verkettung, der Wechsel, die Ausschmückung der Tonformen eines musikalisch-formalschönen Kunstwerkes kann in der abwechslungsreichsten Weise vor sich gehen. Können auch hier die Identität der Teile, symmetrische und proportionale Verhältnisse mit gleicher Strenge durchgeführt werden, wie in der Architektur und in der Nachbildung des menschlichen Körpers, so werden doch diese Formen im musikalisch-formalschönen Kunstwerke für gewöhnlich hinter die Eurhythmie, als die Wohlgeordnetheit des Kunstwerkes im großen Stile, zurücktreten. In dieser Beziehung steht die formalschöne Musik mit der Malerei und der dramatischen Poesie auf einer Stufe.

Aber nicht nur, weil objektiv die Einheit von Inhalt und Form im Kunstwerk vorhanden sein muß, müssen

diese Gesetze in demselben zur Geltung kommen, sondern weil bei ihrer fehlerhaften Anwendung auch der ästhetische Genuß des Beschauers infolge eines hinzutretenden psychologischen Momentes, also im subjektiven Sinne, verkümmern muß. Jede zu hoch getriebene geistige Anspannung (z. B. beim Kunstgenusse) hat geistige Abspannung zur Folge; eine zu geringe Inanspruchnahme erzeugt Gleichgiltigkeit; jede zu lange nach derselben Richtung hin erzwungene Aufmerksamkeit bewirkt Zerstreuung oder Langeweile; zu schnelle Aufeinanderfolge inhaltlich verschiedener Momente läßt den Geist nicht zur Sammlung kommen. Nur unter Innehaltung der Vorschriften der allgemeinen Kunstgesetze behütet sich der Künstler vor einer Schädigung seiner Schöpfungen in objektiver und subjektiver Beziehung.

Das System der Künste.

Von den mancherlei Einteilungsgrundsätzen für die Künste erwähne ich zunächst das der Raum- und Zeitanschauung. Das Auge vermag Kunstwerke in ihrem Gesamtumfange — im Raume — zu überschauen; das Ohr aber vernimmt sie nur im zeitlichen Nacheinander. Die Gleichzeitigkeit und das Nacheinander werden als das „Simultane" und als das „Successive" bezeichnet. Hiernach ergiebt sich folgendes System: Die Künste simultaner Anschauung sind: Architektur, Plastik, Malerei; die der successiven: Musik, Mimik*), Poesie.

*) Unter der Mimik wird nur verstanden: die darstellende

Die meisten der, der letzteren Klasse angehörenden Kunstwerke bedürfen, um voll zur Geltung zu kommen, einer stets erneuten, kunstvollendeten Reproduktion. Zwar mag es dem Kenner genügen, ein musikalisches Werk für sich zu lesen, aber diese Art der Kenntnisnahme ist nicht die vom schaffenden Künstler gewollte. Ein Tonstück soll vielmehr kunstvoll klingen. Beim poetischen lyrischen Kunstwerke mag das Lesen für sich selbst als zweckerfüllend zugestanden sein; die entsprechende Wiedergabe einer dramatischen Schöpfung ist aber nur der kunstvollendete Vortrag, möglichst von der Bühne herab, mit lebenswahrer, realistisch-idealistischer Darstellung.

Wir treten in die Erläuterungen zu obigem System ein.

Die Gottheit und die Welt könnten als vorhanden gedacht werden, auch wenn der Mensch in der letzteren fehlte. Nun aber steht er in ihr mit dem stolzen Bewußtsein da, das einzige Wesen zu sein, das die Gottheit und die Welt erkennen kann, allerdings nur in der Vorstellung, die er sich in seiner Endlichkeit von ihnen macht. Er besitzt die Fähigkeit, Ideen denken zu können; ihm ist das nie versiegende Streben nach innerer Vervollkommnung angeboren. In dem Bewußtsein dieses

---

Kunst des einzelnen Schauspielers, sein Mienenspiel, seine Stellungen und Bewegungen, ferner die künstlerisch gelenkte Bewegung und Gruppierung von Volksmassen. Nicht darunter zu verstehen ist der Tanz, das Ballet, vielleicht schon etwas mehr die Pantomime. Nach der Ansicht des Verfassers hat die Einreihung der Mimik in ein System der Künste nur insofern Wert, als ihre Verbindung mit der Musik im dramatisch-musikalischen Kunstwerke in einigen Fällen einen in sich fest gefügten Organismus ergiebt.

Besitztums muß das Reich der Ideen für ihn um so mehr an Wert gewinnen, je mehr es zu ihm, als einem Vernunftmenschen, in Beziehung tritt. Darum müssen auch die in der Kunst dargestellten Ideen um so mehr sein geistiges Interesse erregen, als sie zu seinem innersten Leben Bezug haben. Ja das Gebiet der Kunst hört sogar auf, wo jegliche Beziehung der dargestellten Ideen zum Menschen als einem Vernunftmenschen fehlt. Ein Klassifizierung der Künste nach dem inneren Werte der dargestellten Ideen kann aber nicht vorgenommen werden; denn jede Kunst vermag in ihrer Weise die höchsten Ideen, die der Gottheit und die des allgemein ethischen Strebens, ideal zu gestalten. Der Kölner Dom, die Sixtinische Madonna, die Matthäus-Passion — sie alle können die Seele zur Andacht, als einer Besonderheit erhabenen Kunstgenusses stimmen; aber jede von ihnen ermöglicht dies in anderer Weise.

Eine Steigerung in der Reihenfolge der Künste ergiebt sich nur dadurch, daß der Reichtum der dargestellten Ideen bei einzelnen Künsten größer ist als bei anderen und besonders dadurch, daß das konkrete Menschenleben in einzelnen Künsten schärfer als bei anderen gezeichnet wird. Denn wenn das Menschentum sich als Mittelpunkt der Schöpfung fühlen darf, so ist es auch berechtigt, Erscheinungen einen besonderen Wert beizulegen, die dieser seiner Würde hervorragend Rechnung tragen. Gegenüber der obigen Aufstellung ist aber dann wohl folgende Stufenleiter der Künste die geeignetere: Architektur, Plastik, Malerei, Mimik (a. in freier Form,

b. rhythmisiert), Musik, Poesie. — Diese Folge stellt sich als ein lückenlos geordneter Organismus dar; er hat für die Ästhetik eine ähnliche Bedeutung, wie für die Naturphilosophie die Thatsache, daß die einzelnen Zweige der Naturwissenschaft sich mit Notwendigkeit aneinanderreihen.

Unser Schema beginnt mit den Künsten simultaner Anschauung, für die das vermittelnde Organ das Auge ist. Vermag letzteres auch das Menschentum außer uns in seinem höchsten Leide, in seiner höchsten Lust zu schauen — das innerste Wesen desselben wird uns erst aufgethan, wenn es zu dem unsrigen auf dem Wege durch das Ohr in Beziehung tritt. So begründet sich ein natürlicher Fortschritt von den Künsten simultaner zu denjenigen successiver Anschauung.

Bei dem Vergleiche der einer dieser beiden Reihen angehörenden Künste untereinander kann ein wachsender Reichtum der Ideen, ebenso eine Verringerung in der Last des Materials nachgewiesen werden. Es wird dies als ein sich steigerndes „Bewegungsmoment" bezeichnet. Dasselbe sei zunächst für die Künste mit simultaner Anschauung nachgewiesen.

Die Architektur arbeitet mit schwer lastendem Materiale; bei der Plastik kommt in das fast gleiche Material schon mehr Bewegung hinein; der Malerei aber dient die den mannigfachsten Mischungen zugängliche Farbe als Material. — Architektur (und Plastik) sind nur imstande, einen beschränkten Kreis von Ideen, und diesen noch dazu nur in symbolischer Form, darzustellen. Die

Architektur macht sich den sozialen und religiösen Beziehungen der Menschen dienstbar und wird zur Kunst, wenn sie die hierher gehörenden Ideen zur vollendeten Darstellung bringt. Sie wirkt nur symbolisch, weil es eine freiwillige Annahme des menschlichen Geistes ist, wenn er bestimmte architektonische Formen zur Darstellung bestimmter Ideen (z. B. gotische Formen für den Kirchenbau) als geeignet erachtet. Auch die Plastik hat nur symbolische Bedeutung, besonders, wenn sie die Götterwelt, den Mythos zum Gegenstande der Darstellung nimmt. Sie bleibt aber auch dann wegen der fehlenden Farbigkeit stark symbolisch, wenn sie bestimmte Persönlichkeiten in Standbildern vorführt. Erst die Malerei vermag in konkreter Weise das Menschentum darzustellen, aber nur so, daß aus der Farbigkeit, der Stellung und Geberde und von einem äußerlichen Momente des dargestellten Menschenlebens her ein Rückschluß auf das volle geistige Leben gemacht wird.

Das vermittelnde Glied zwischen den Künsten simultaner und successiver Anschauung übernimmt die „Mimik". Sich als freie Geberdenkunst in der Zeit (successiv) abspielend, beschäftigt sie das Auge — das Organ der Künste simultaner Anschauung. Auch sie kann die höchsten Ideen (z. B. die der Anbetung) zur Darstellung bringen. Wird sie rhythmisiert, also besonders, wenn sie sich mit der Musik verbindet, so verlegt sie ihren Schwerpunkt noch mehr auf die Seite der successiven Anschauung als zuvor.

Zwischen Mimik, Musik und Poesie wiederholen sich

die gleichen, sich steigernden Bewegungsmomente, wie bei den Künsten simultaner Anschauung: die Abnahme des lastenden Gewichtes des Materials, und der Übergang von einigen wenigen, symbolisch dargestellten Ideen zur Vorführung des konkreten Menschenlebens. Die Mimik ist in der Darstellung ihrer beiden hauptsächlichen Ideen, der Liebe und des Streites, durchaus symbolischer Natur; auch die Musik birgt — wie wir alsbald sehen werden — starke symbolische Momente in sich. Erst in der dramatischen Poesie tritt der ganze Mensch realistisch-idealistisch vor uns hin.

Mit diesen Erwägungen ist aber auch der Nachweis, daß die Künste einen in sich abgeschlossenen Organismus bilden, eigentlich erschöpft. Ein solcher könnte höchstens noch darin gefunden werden, daß sich unter gewissen Bedingungen die Gesamtheit der Künste zu einem Gesamtkunstwerke vereinigen kann. Darüber hinaus sind es aber unnötige Klügeleien — und sie haben dem Ansehen der Ästhetik vielfach geschadet — wenn in obiger Reihenfolge der Künste weitgehende Parallelismen gefunden, wenn Architektur und Musik, Plastik und Mimik, Malerei und Poesie einander gegenüber gestellt werden. Die Musik soll flüssig gewordene Architektur, die letztere „gefrorene" Musik sein. Die Mimik ist bewegt gewordene Plastik. Landschaftsmalerei, Stillleben und Geschichtsmalerei werden mit den drei Formen der Poesie verglichen. Annehmbar unter diesen Vergleichen wäre vielleicht noch der zwischen der Plastik und Mimik, wobei auf seiten der letzteren das Moment der Farbigkeit außer-

halb des Vergleiches fällt. Bedenklich ist der Parallelismus zwischen Musik und Architektur. Bei ihm wird die Musik nur als formalschöne Musik gedacht, während sie doch außer der Idee des Formalschönen, wie wir sehen werden, auch Sonderideen darstellen kann; der Architektur aber wird bei diesem Vergleiche nur ihre formale Seite gelassen ohne Rücksicht auf die Sonderideen, die sie stets verwirklicht. Es verlohnte kaum der Mühe, auf derartige ästhetische Klügeleien, wie sie in jenen Beziehungen der Musik zur Architektur vorliegen, einzugehen, wenn nicht Hanslick durch seinen Vergleich der absoluten Musik mit den „Arabesken" dasselbe Gebiet betreten hätte. — Abzulehnen sind vor allem die spitzfindigen Vergleiche zwischen Malerei und Poesie. Ich gehe auf diese überhaupt nicht ein; sie gehören nicht in den Rahmen meiner Arbeit.

Ein System der Künste hat, abgesehen davon, daß es ein Organismus mit wachsendem Reichtum der Ideenwelt, mit Verringerung in der Last des Materiales ist, noch in anderer Beziehung einen gewissen Wert. Bei dem fortgesetzten Ringen des Menschengeistes nach immer größerer Freiheit ist es erklärlich, daß einzelne Künstler sich neue Darstellungsgebiete zu erschließen trachten, indem sie in die Gebiete der mit ihrer Kunst verwandten Künste hineingreifen und dort neue Objekte für die eigene Kunst suchen. Um solchen Kunstschöpfungen gegenüber einen objektiv-kritischen Standpunkt zu gewinnen, ist es notwendig, sich das Wesen der einzelnen Künste zu vergegenwärtigen, die Grenzgebiete ähnlicher Künste zu durch-

forschen und festzustellen, ob Momente vorhanden sind, die ein Hinübergreifen von Kunst zu Kunst gestatten. Für derartige Untersuchungen bietet die Systematisierung eine nicht zu unterschätzende Handhabe. Von diesen Gesichtspunkten aus läßt sich die Berechtigung des Bestehens der Programmmusik nachweisen. — Ich komme nunmehr zum Hauptteile meiner Arbeit.

Die Musik.

Musik ist die Kunst der Töne. Musikästhetik: die Philosophie der Tonkunst.

Jeder Kunst steht ein besonderes Kunstmaterial zur Verfügung. Die vielfachen Formen, zu denen es verarbeitet wird, bezeichnen wir als die Mittel der Darstellung. Solche Darstellungsmittel gehören entweder nur einer Kunst eigentümlich an, oder sie finden sich in gleicher oder ähnlicher Weise auch bei anderen Künsten wieder.

Die Natur des Materials und die der Darstellungsmittel bestimmt die Weite und den Charakter des Darstellungsgebietes einer Kunst. Dieses kann im Laufe der Zeiten reicher werden, wenn entweder zuvor nicht gekannte Eigenschaften an dem Materiale und den Darstellungsmitteln einer Kunst entdeckt werden, oder wenn sich zwischen ihnen und denjenigen anderer Künste verwandte Beziehungen aufthun. So sehr sich eine Kunst auch durch die letzteren vertiefen kann — in ihrer eigentlichen Gestalt erscheint sie stets nur, wenn sie nicht in

das Gebiet anderer Künste hineingreift. Auf sich selbst stützt sich die Musik nur als Instrumentalmusik, wenn sie jegliche Beziehung zu einer anderen Kunst ablehnt. Sie wird in diesem Falle als reine, als absolute Musik bezeichnet. In der Programmmusik, in der Vokal- und der Vokal-Instrumentalmusik verbinden sich zwei Künste: Musik und Poesie, und zwar in der ersteren nur lose, in der zweiten und dritten aber durchaus organisch. Wir betrachten in den folgenden Abschnitten zunächst die absolute Musik, dann aber die Musik in Verbindung mit den anderen Künsten, insonderheit mit der Poesie.

I.

Die absolute Musik.

Muß auch bei der ästhetischen Behandlung einer Kunst vor allem ihr Inhalt — die Verkörperung von Ideen zu Kunstidealen — zum Gegenstande der Betrachtung gemacht werden, so muß doch auch in eine Besprechung des Materiales und der Darstellungsmittel eingetreten werden. Ohne Klärung über das Wesen der letzteren kann die Idee einer Kunst überhaupt nicht erkannt werden. Allerdings darf solche Besprechung nur im Charakter einer allgemeinen Orientierung gehalten sein, auch müssen an dieselbe fortwährend ästhetische Erwägungen angeknüpft werden, weil sonst eine ästhetische Arbeit leicht die Form einer technischen Unterweisung annimmt.

Das **Material** der Musik ist der Ton. — Töne entstehen durch regelmäßige Schwingungen elastischer Körper und durch gleiche Wellenbewegungen der umgebenden Luft. Treffen die letzteren unser Ohr, so reizen sie aus der übergroßen Masse der Gehörnerven gerade denjenigen, welcher das Erklingen eines bestimmten Tones uns zum Bewußtsein bringt; wir hören diesen. Der durch die Schwingungen eines elastischen Körpers besonders hervortretende Ton wird sein Grundton, sein Eigenton genannt. Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft ist dieser zugleich auch der tiefste Ton, den der bezügliche elastische Körper überhaupt hervorbringen kann. Dieser schwingt hierbei in seiner ganzen Ausdehnung.

Ein Ton ist ein Klang von bestimmter, d. h. gleichbleibender Höhe. Töne haben auch die Eigentümlichkeit, in verschiedenen Stärkegraden auftreten zu können; die letzteren kommen durch die verschiedenen Weiten der Schwingungen elastischer Körper und durch den Grad der Energie, mit der unsere Gehörsnerven infolgedessen erregt werden, zustande. Ferner haftet jedem Tone eine besondere Klangfarbe an.

Töne sind einfache oder zusammengesetzte Klänge; einfache, wenn zu den Eigentönen elastischer Körper andere Töne nicht leise mitklingen, zusammengesetzte, wenn solche Mitklänge — Obertöne — vorhanden sind. Hörbar sind die letzteren nur für geübte Ohren und auch für diese oftmals nur unter Anwendung besonderer Hilfsmittel (Resonatoren). — Zunächst wird jeder elastische Körper bei geeigneter Berührung in seiner ganzen Aus-

dehnung in Wellenbewegung gesetzt; es ertönt der Grundton desselben. Außerdem kann aber ein Körper zugleich auch in seinen Hälften, Dritteln, Vierteln u. s. w. schwingen. Dies ergiebt die Reihe der Obertöne; diese stellen, als Nachbarn in Beziehung zu einander gebracht, die einfachsten Intervalle dar (die Oktave, Quinte, Quarte, große, kleine Terz u. s. w.). Ist das (große) C der Eigenton eines zur Erzeugung von Obertönen geeigneten elastischen Körpers, so sind die nächsten Obertöne zu demselben: c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$.



Seine besondere Klangfarbe erhält jeder Ton dadurch, daß den zu seiner Erzeugung dienenden, elastischen Körper ein Schallraum von besonderer Form umgiebt, der geeignet ist, gewisse Obertöne hervortreten zu lassen. Mit anderen Worten: die Bauart eines Instrumentes begünstigt das Hervortreten gewisser Obertöne, bedingt die Klangfarbe desselben.

Hinsichtlich der Höhe, der Stärkegrade und der Klangfarben sind Töne physikalisch-physiologische Erzeugnisse. Als Material der Tonkunst können sie aber auch symbolische Bedeutung gewinnen. Der menschliche Geist verwertet sie in der Tonkunst vielfach als sinnliche Zeichen für mancherlei außerhalb ihrer selbst liegende Erscheinungen. — Die Töne werden in der Musik vielfach zu einem Abbild der hörbaren Welt, und zwar nicht nur der eigentlich tönenden, sondern auch derjenigen, die nur im Schalle oder Geräusche von ihrem Dasein Kunde

giebt, verwandt. Töne bezeichnen aber auch gern Gegenstände der sichtbaren Welt, ihre Ruhe, ihre Bewegungsformen. Vor allem aber werden sie ein Abbild vom seelischen Leben im Menschen selbst. — Die Verschiedenheit hoher und tiefer Töne findet reichliche Analogien in den Erscheinungen der Welt außer uns und der geistigen Welt in uns selbst. Hier z. B. können Töne in hohen Lagen auf eine Erhobenheit des Gefühlslebens hindeuten; tiefe Töne bezeichnen naturgemäß das Niedergedrücktsein seelischen Lebens. — Bestimmte Tonstärken sind allen Klangerscheinungen der hörbaren Welt eigentümlich. Die Musik kann sie ohne weiteres, also ohne symbolische Uebertragung, wiedergeben. Durchaus symbolischer Natur aber ist es, wenn wachsende oder sich verringernde Bewegungen von Gegenständen der sichtbaren Welt durch die verschiedenen Stärkegrade der Töne dargestellt werden. Vor allem aber können die Stärkegrade auch Abbilder unseres Innenlebens, des auf- und abwogenden Gefühls, des in sich bewegten Geistes sein durch das Crescendo-Decrescendo, durch bestimmte Accente, durch sanftes Austönen u. s. w. — Die mannigfachen Klangfarben der Instrumente aber werden vielfach als ebensoviele Klangcharaktere angesehen; sie können Menschen und Dinge nach ihrer äußeren Erscheinung, nach ihrem äußerlich sichtbaren Thun und Treiben und nach ihrem inneren Wesen bezeichnen. Und zwar können reale Verhältnisse vielfach durch Töne real wiedergegeben werden. Lustiger, im Orchester ertönender Hörnerklang wird zum Jägerruf; Trompeten-

fanfaren im Orchester können zum Kampfe auffordern; denn in Wirklichkeit pflegen Hörner bei der Jagd und Trompeten als Kampfsignale geblasen zu werden. Aber es können die Orchesterinstrumente auch gewisse, mit der Musik verwandte Momente eines Geschehnisses ohne jene Beziehung zum Realen symbolisch ausdeuten. Sanft dahingleitende Klänge im Streichorchester vermögen z. B. das Rieseln eines Baches wiederzugeben. Solche Uebertragung und die Anerkenntnis eines solchen erfolgt durch eine freiwillige Annahme unsers Geistes.

Diese Andeutungen haben uns, wenn auch nur vorübergehend, auf ein Gebiet geführt, das an dieser Stelle unserer Arbeit zu betreten verfrüht erscheinen könnte; ich meine dasjenige der „Tonmalerei." Und doch ist diese vielfach nichts weiter als eine symbolische Verwendung des Tonmateriales nach Höhe, Stärkegraden und Klangfarben, um Erscheinungsformen der sicht- und hörbaren Welt und des Gefühlslebens, soweit nur irgend Analogien zwischen ihnen und dem Tonreiche auffindbar sind, auszudeuten. Daß langsamere und schnellere Bewegungen der Töne, gewisse Harmonieverbindungen u. s. w. gleichem Zwecke dienen, mag hier noch nebenher angedeutet werden. — Auf dem Wege der Gewöhnung, durch stereotype Verwendung bestimmter Klänge bei bestimmten Anlässen kommt der Geist dazu, mit dem Vernehmen solcher Klänge leicht bestimmte Vorstellungen zu verbinden. Bei der späteren Festsetzung des Inhaltes der musikalischen Kunstwerke darf diese Möglichkeit einer reichen Symbolik der Tonwelt nicht übersehen werden.

Außer den Eigenschaften der Höhe, der Stärke und der Klangfarbe, ohne oder mit symbolischer Bedeutung, sind am Tone noch drei andere Eigentümlichkeiten nachweisbar, für welche die Naturwissenschaft und die Physiologie entweder keine Erklärungen bieten, oder bei denen dieser Zusammenhang um der geistigen Bedeutung des Tones willen nicht zur Geltung kommt; Eigenschaften, bei denen der Geist nicht wie bei der Symbolik freiwillig Zugeständnisse macht, sondern wo das geistige Element zwingend im Vordergrund steht.

Der Ton, oder besser Töne, und zwar zunächst in der Form des Gesangstones,*) können ohne symbolischen Umweg auch direkte Äußerungen unseres Innenlebens sein, seelische Produkte, wie der Schrei ein derartiges ist. Während aber dieser durch das Elementare seines Ausbruches die Rückerinnerung an eine Zeit der Unkultur wachruft, sind Töne stilisierte Gefühlsäußerungen des Kulturmenschen.

Die meisten seelischen Erregungen sind von Reflex-, d. h. von Muskelbewegungen begleitet, welche sich unabhängig vom Willen des Menschen bei leiblichen und geistigen Zuständen einstellen. Wir kennen diese als Mienen und Geberden, als unwillkürliche Bewegungen der Gliedmaßen. Sie treten im Zustande der Leiden-

*) Obgleich im vorliegenden Abschnitte eigentlich nur die Instrumententöne in Betracht kommen, halte ich es doch für angebracht, auch vom Gesangstone zu sprechen, sobald der Gang der Untersuchung darauf hinführt, und dies umsomehr, als Instrumenten- und Gesangstöne in gleicher Weise physikalisch entstehen.

schaft oder beim Naturmenschen mit besonderer Heftigkeit auf. Der Schrei ist eine durch starke seelische Erregungen hervorgerufene — Klanggeberde. Der gesungene Ton aber unterscheidet sich von diesem nur durch das Maßvolle seines Auftretens. Dort befinden sich die Stimmbänder und der Atemstrom in einer heftigen, explosiv auftretenden Thätigkeit; hier sind sie in kunstgerechter Arbeit begriffen. Die Vorbedingungen für die Existenz des Gesangstones sind zwar schon in den ersten Menschen vorhanden gewesen; Gesangstöne sind auch vielleicht schon von frühen Generationen thatsächlich hervorgebracht worden, aber ihre eigentliche, fein gegliederte musikalische Verwendung haben sie erst in Zeiten einer fortgeschrittenen Kultur gefunden; sie sind, wie ich schon oben sagte, eine Gefühlsäußerung des Kulturmenschen, der auch seine Geberden wohl im Zaume zu halten versteht. — Daß Gesangstöne ein unmittelbarer Ausdruck des Stimmungslebens sind, kann auch aus der Beobachtung unserer selbst nachgewiesen werden. Wir lassen häufig Stimmungen unwillkürlich in Tönen aus- oder weiterklingen. Dies geht soweit, daß solche Tonreihen uns häufig erst zum Bewußtsein kommen, nachdem sie verklungen sind; wir müssen uns zuweilen zu unserer Überraschung gestehen, soeben im Anschlusse an eine Stimmung gesungen zu haben.

Wie die Gesangs-, so können auch Instrumententöne Ausdruck eines Stimmungslebens sein, nur mit dem Unterschiede, daß beim Singen elastische Körper in uns (die Stimmbänder) in Schwingungen geraten, während beim

Instrumentenspiel die elastischen Körper der in unserer Hand oder an unseren Lippen befindlichen Tonwerkzeuge zum Tönen gebracht werden. Das gleiche in beiden Fällen ist dies, daß Töne durch Muskelarbeit erzeugt werden, daß seelisches Leben sich in eine solche umsetzt. Dem Hörer aber kommt die physiologische Thatsache der Muskelarbeit überhaupt nicht zum Bewußtsein, oder er beachtet sie nicht weiter. Er hört aus den Tönen nur das Walten eines Stimmungslebens in der Seele eines anderen heraus. Mit dem Hineinziehen des Hörers in diese Erörterungen sind wir bei einer ferneren Eigenschaft der Töne angelangt.

An unser Ohr dringende Töne sind imstande, nicht nur unser sinnliches Wohlgefallen am Klange zu erregen, einen einfachen physiologisch-physischen Akt hervorzurufen, sondern sie können auch unser Stimmungsleben lebendig machen. Allerdings besitzt der einzelne Ton selten solche Eigenschaft, denn er läßt uns, wenn er noch dazu schnell verhallt, kaum Zeit, um unsere Aufmerksamkeit auf ihn lenken zu können. Seelisch erregen uns für gewöhnlich nur Reihen von Tönen, kurze ein- oder mehrstimmige Motive, geschlossene Melodien, Akkordfolgen, besonders, wenn sie mit schönen Klangfarben und vollendeter Vortragskunst zu Gehör kommen. Aber auch das frische, kurze Lied eines Naturkindes kann solche Wirkung hervorrufen, geschweige denn das Tonmeer eines in sich geschlossenen musikalischen Kunstwerkes bei vorzüglicher Darstellung. Auf welcher Grundlage aber gewinnen die Töne solche Macht über uns? Wieder ist es das phy-

siologische Moment, welches hier zunächst von Bedeutung ist, aber alsdann um einer geistigen Bedeutung des Tones willen zurücktritt.

Aus Stimmungen entstehen gewisse Muskelbewegungen. Auf diesen Satz gründete sich oben die Beweisführung dafür, daß Töne der Ausdruck eines Stimmungslebens sein können. Muskelbewegungen können aber auch Stimmungen hervorrufen. Ist dieser Satz richtig, so ergiebt sich die Folgerung von selbst, daß Töne, die durch Muskelbewegungen entstehen, imstande sind, ein Stimmungsleben wachzurufen.

Wir sehen die freudige Geberde eines Menschen. Indem sie uns zum Bewußtsein kommt, glättet sich unser Gesicht; wir ahmen jene Geberde (aber mehr in Gedanken, als äußerlich sichtbar) nach. Das Endresultat ist, daß auch über uns, wenn auch nur für einen Augenblick, ein fröhliches Behagen kommt, das noch bestimmtere Gestalt gewinnt, wenn zur Geberde des von uns Beobachteten das, seine Geberde verursachende Scherzwort aus seinem Munde hinzutritt.

Eine nur auf einen Willensakt hin, unter Zurückdrängung einer Stimmung angenommene und festgehaltene Geberde kann, wenn auch nur dunkel, allmählich die mit ihr in Wechselwirkung stehende Stimmung hervorrufen, oder vielmehr nur die Gefühlsbewegungen derselben, da ein thatsächlicher, die Stimmung erzeugender Gedankeninhalt hier fehlt. — Stimmungen sind Gefühlsbewegungen im Banne bestimmter Gedankenkreise. Ein konkreter Gedankeninhalt liegt in dem besprochenen Falle nicht vor,

also können bei ihm auch nur Gefühlsbewegungen von Stimmungen entstehen, nicht ein volles Stimmungsleben.

Der Schrei einer Person — wir nehmen an, daß er im Gefühle der Furcht ausgestoßen sei — ruft in uns, auch wenn wir den ihn verursachenden Grund nicht kennen, zum mindesten ein Gefühl der Bangigkeit hervor. Wodurch geschieht dies? Der Schrei findet den Weg zu unserem Ohre; seine in unregelmäßigen Stößen erfolgenden Luftschwingungen, gepaart mit den besonderen Kurven, welche die seelische Erregung des Schreienden diesen vielleicht noch einschaltet, teilt sich unseren Nerven mit; diese Luftschwingungen erregen unseren Organismus in ähnlicher Weise physiologisch, wie dies beim Schreienden selbst der Fall ist, aber wieder nur mehr in Gedanken. Die erfolgende Störung im Gleichgewichte unseres Organismus äußert sich als Unlustgefühl, das zur Bangigkeit wird, weil wir dem Schrei seine Ursache anhören. Denn wir beurteilen seine Eigenart aus dem Geselligkeitstriebe heraus, der den Menschen zum Menschen führt; er erregt unser Mitgefühl mit dem Geschicke des anderen; wir vergleichen den Schrei vielleicht auch mit früher gehörten, oder von uns selbst ausgestoßenen Schreien und kommen zu dem Schlusse: dieser Schrei bedeutet nichts Gutes. Und innerhalb solchen Gedankenkreises befinden wir uns in einer bangen Stimmung.

Auf Grund des beigebrachten Materials, das sich noch vielfach bereichern ließe, darf wohl als bewiesen angenommen werden, daß Töne imstande sind, Stimmungen hervorzurufen.

Musikalische Töne entstehen durch Muskelbewegungen, welche einen elastischen Körper zum Schwingen bringen. Ist ein von uns gehörter Gesangston der Ausdruck einer Stimmung, so erweckt er auch unser Stimmungsleben deswegen so leicht, weil unserem Organismus ein Tonwerkzeug eingefügt ist, wie es der Singende, wenn auch vielleicht vollkommener besitzt, d. h. also deswegen, weil wir auf dem Wege einer in Gedanken vorgenommenen Muskelarbeit zum Mitempfinden kommen. Dieses in uns erweckte Stimmungsleben ist aber kein willkürliches, in irgend einer Form sich bewegendes, sondern es ist eben ein Mitempfinden, es steht in Wechselwirkung mit dem des Musizierenden selbst; es bewegt sich zum mindesten auf gleicher Bahn wie dieses, ja es kann durchaus das gleiche sein, wenn der Sänger besonders überzeugend von seinem Stimmungsleben Kunde giebt, oder wenn zwischen beiden, dem Singenden und Hörenden, starke seelische Verwandtschaft besteht. — Ein bestimmtes Stimmungsleben aber kann durch Gesangstöne besonders dadurch leicht hervorgerufen werden, daß zu ihnen, man kann eigentlich sagen stets, ein gedanklicher feststehender Wortinhalt gehört, welcher der Stimmung die zu ihrem Wesen gehörende gedankliche Grundlage giebt. Durch die für die Ausführenden und Hörenden gleichen physiologischen Bedingungen, durch den Wortinhalt des Gesangstones und durch das Timbre der Stimme, das der Singende etwa noch zur Verdeutlichung seines und zur Erleichterung für unser Stimmungsleben aufwendet, können wir beim Hören eines Gesanges in

einen Zustand des Mitempfindens geraten, der eben in einer besonderen Stimmung austönt.

Der Ton eines Instrumentes ist hinsichtlich seiner physikalisch-physiologischen Entstehungsart dem Gesangstone nahezu gleich; schon dadurch ebnet er den Weg für die Mitempfindung. Das Seelenleben des Ausführenden aber äußert sich beim Instrumentenspiel dann besonders, wenn er dem Klange des Instrumentes ein vielfach verschiedenes Timbre zu geben weiß. Instrumententöne sind aber auch Klangcharaktere, die das Stimmungsleben auf dem Wege der Gewöhnung in gewisse Bahnen zu drängen geeignet sind, deren Bedeutung wir auf dem Wege der Symbolik verstehen. Alles in allem: Gleichfalls durch Mitempfindung können Instrumententöne das Stimmungsleben wecken, aber viel verschwommener als in der Gesangsmusik; denn durch sie kommt die Stimmungserregung über das Aufwecken von Gefühlsbewegungen nicht hinaus. Der gedankliche Kern der Stimmung fehlt hier naturgemäß.

Gesangs- und Instrumententöne können unser Gefühlsleben wecken, wenn wir selbst musizieren, und wenn wir dem Musizieren anderer zuhören. Das Stimmungsleben aber kann in der Freude an der Darstellung und im Genusse des geschaffenen Werkes bestehen. In allen Fällen spielen physikalisch-physiologische Momente in den ästhetischen Genuß hinein, aber sie treten hinter dem geistigen Momente, dem Stimmungsleben zurück.

Der Komponist schafft durch seine Begabung, sein technisches Können, unter dem Zwange von Natur- und

Kunstgesetzen und unter dem Einflusse eines Stimmungslebens, das sich seiner beim Schaffensakte bemächtigt — Klangbilder, die, sobald sie zur Ausführung kommen, zunächst nur physikalisch-physiologisch umgesetzt werden. — Der Ausführende verkörpert dieselben und wird durch die Freude an ihnen, vielleicht auch noch durch das besondere Verständnis für sie in Stimmung versetzt, ja es prägt ihnen vielleicht auch noch sein eigenes Stimmungsleben (sein subjektives Empfinden) auf. Die unterste Stufe der Wechselwirkung aber zwischen dem Stimmungsleben eines Komponisten und der Aufnahme desselben seitens des Ausführenden ist einfacher physiologisch-psychischer Art. Auch das allgemein Menschliche dieses Stimmungslebens kommt sofort auf dem Wege des Mitempfindens zur Geltung. Dem individuellen Stimmungsleben des Komponisten aber steht der Geist des Hörers möglichenfalls zunächst nur aufmerkend gegenüber und dies besonders, wenn es sich um eine wirkliche Künstlerindividualität handelt. Das Tonorgan des Hörers stimmt sich (zunächst immer physiologisch) auf die Besonderheit dieses Künstlers ein, bis es sich in der Weise desselben zurecht findet. Dann aber tritt auch hier das eigentliche mitempfindende Stimmungsleben ein. (Die besonderen kunstkritischen Momente, welche die Eigenart eines Künstlers erkennen lehren, lasse ich hier beiseite.) — Der aber nur Hörende empfängt an dritter Stelle dieselben Klangbilder zunächst wieder auf physikalisch-physiologischem Wege. Sein Stimmungsleben wird wachgerufen entweder durch den Genuß an der Darstellung, die Freude

am Werke, oder durch die Vereinigung dieser beiden Momente.

Wir kommen zu einer letzten Eigenschaft des Tones, die ich weiter oben schon angedeutet habe; sie ist durchaus negativer Natur. Wort und Ton sind in physikalisch-physiologischer Beziehung als Kunstmaterialien einander gleich, hinsichtlich ihrer geistigen Bedeutung aber in einem Punkte durchaus verschieden. Das Wort besitzt begriffliche Bestimmtheit, die der Ton — als Instrumententon — nicht hat.

Aus dieser Eigentümlichkeit des Tonmaterials ergiebt sich zunächst die unzweifelhafte Folgerung, daß die absolute Musik niemals einen konkreten Gedankeninhalt darstellen kann. Wegen des Mangels begrifflicher Bestimmtheit ist es aber auch schwerer, in den Geist eines instrumentalen Tonstückes, als in den eines Werkes der Dichtkunst, bei dem eine solche in jedem Augenblicke vorliegt, einzudringen. — Einen Ersatz für diesen Mangel und eine Erleichterung seines Verständnisses bietet ein Tonstück, wenn es in musikalische Gedanken von bestimmten Längen eingeteilt ist, wenn es sich den Gesetzen der Symmetrie u. s. w. willig fügt. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und die Romantiker bis Schumann, ebensó Brahms haben sich der Übersichtlichkeit ihrer Werke stets befleißigt, indem sie dem sorgfältigen architektonischen Gesamtaufbau und den Längenverhältnissen der kleinen Abschnitte ihre Aufmerksamkeit zuwandten; auch haben sie die Eintritte der musikalischen Gedanken auf taktisch fast immer feststehende Zeitmomente verlegt.

Aber Seb. Bach, die großen Kontrapunktiker des Mittelalters und der Hauptvertreter der neudeutschen Schule, Richard Wagner, haben sich hinsichtlich dieser Punkte in ihren Werken die größten Freiheiten gestattet. Bei jenen Klassikern und Romantikern beträgt die gewöhnliche Länge musikalischer Gedanken einen, zwei, vier oder acht Takte; drei- und sechstaktige Gebilde sind selten; fünf- und siebentaktige aber kommen nur im Ausnahmefalle vor. Zwei hauptsächlich konstruktive Elemente sind hier das Motiv und der Satz, dieser meistens zwei oder vier Takte, jenes oft nur einen Takt lang oder noch kürzer, dann aber durch Pausen oftmals soweit ergänzt, als die Haupttaktzeiten eines Taktes verlangen. — Die Sorgfalt, mit der Gluck und die übrigen Vertreter der alten Schule die Gesetze der Identität, Symmetrie u. s. w. aufrecht erhielten, hat zu jenem Vergleiche geführt, durch den die Musik als eine flüssig gewordene Architekur bezeichnet wird.

Die andere, durch Richard Wagner, oder sagen wir durch die „Neudeutsche Schule" vertretene Richtung und die Kontrapunktiker bis zu Sebastian Bach hin lehnen die gesamten, hier aufgezählten Stilgepflogenheiten ab. Das Leitmotiv Wagners und das zur kontrapunktischen Bearbeitung bestimmte Thema der Alten sind nach denselben Gesichtspunkten zu beurteilen. Beide beanspruchen in der vielseitigen Verwendung und in der Ausdehnung der motivischen Gedanken Freiheiten, wie sie auf sprachlichem Gebiete in der Syntax und in der Poetik wiedergefunden werden. Die in Rede stehende Richtung läßt ihre Themen

in den verschiedenen Stimmen auf verschiedenen Zeitmomenten eintreten, aber keineswegs regellos. Die Alten bis Bach hin stehen hinsichtlich der für solchen Eintritt gewählten Tonarten unter dem Gesetze der tonalen Entwickelung, auch sind ihre Themen in sich geschlossen, vor allem in ihren Abschlüssen fest gefügt. Die Neuen aber zerbrechen auch noch den Bann eines eng begrenzten Tonartenkreises und stellen sich in der melodischen und harmonischen Ausbildung der Themen auf das Grundgesetz einer psychologischen Weiterentwickelung. Die Musik der neudeutschen Schule will vor allem eine Musik „des Ausdruckes“ sein; besonders sollen in dieser menschliche Charaktere nach ihren feststehenden psychologischen Eigentümlichkeiten, nach ihrer psychologischen Weiterbildung gezeichnet werden. Um solche Weiterentwickelung musikalisch auszudrücken und möglich zu machen, sind bei dieser Schule die Themen besonders in ihren Abschlüssen so frei gebildet, daß sie melodisch und harmonisch mannigfache Deutung zulassen. Hierdurch eben wirken sie psychologisch vielseitig.

Die Freiheit in der vielseitigen Verwendung und in der Ausdehnung der motivischen Gedanken bei Bach und den Neudeutschen wurde oben mit der Freiheit der Bewegung verglichen, welche die Syntax und die Poetik, unserer Sprache zumal, gestatten. Wie die Syntax für die Verbindung der Worte wohl gewisse Grundregeln, aber keine symmetrisch u. s. w. geordneten Satzglieder kennt, wie sich der Aufbau der Sätze mit größter Freiheit nur nach den Forderungen der Denkgesetze vollzieht,

so ist auch die Verwendung der Themen bei **Bach** nur an das allgemeine Gesetz tonaler Entwickelung gebunden, im übrigen jedoch durchaus frei; die neudeutsche Schule lehnt aber auch noch den Zwang eines bestimmten Tonartenkreises innerhalb desselben Musikstückes ab. Und wie sich bei der Poetik die Länge des Wortgedankens und die des Versschemas nicht notwendig decken müssen, so kennen auch diese beiden Schulen nicht die Regel, daß die grundlegenden musikalischen Themen sich einer herrschenden Taktart organisch — taktisch auf derselben oder an parallelen Stellen wiederkehrend — einfügen müssen.

Ich fasse nunmehr die Eigenschaften des Tones zusammen: Er ist physikalisches Erzeugnis mit bestimmter physiologischer Wirkung hinsichtlich seiner Höhe, Stärke, Klangfarbe. Diese Elemente können aber auch zu einer weitgehenden Symbolik in der Tonkunst ausgenutzt werden. Die Tonwelt birgt ferner seelische Elemente von tieferer Bedeutung, als dies bei der Symbolik der Fall ist, in sich, Elemente, deren physiologischer Parallelprozeß durchaus unwesentlich erscheint. Der Ton ist Ausdruck einer Stimmung, und er besitzt die Fähigkeit, Stimmung in uns zu erwecken. — Als konstruktives Element betrachtet, fehlt dem Tone die begriffliche Bestimmtheit.

Unter den **Mitteln der Darstellung** auf dem Gebiete der Tonkunst verstehen wir alle Formen von Tonverbindungen, welche unter Zuhilfenahme der Eigenschaften des Tones dazu dienen, Ideen musikalisch zu gestalten. Diese Formen sind: die Dynamik, die Klangfarben der einzelnen Instrumente und ihre Mischung

durch den Zusammenklang verschiedenartiger Tonkörper; die verschiedenen Grade von Schnelligkeit in der Aufeinanderfolge der Töne; die Rhythmik; die Melodik, die auf der Grundlage von Tonleitersystemen (oder Oktavgattungen) sich aufbauende Harmonik; die Kunstformen; die Stilarten. Letztere bedeuten die, den verschiedenen Meistern eigentümlichen —, sowie die, für die mannigfaltigen Instrumentenarten und Kunstzweige notwendigen Schreibweisen. In letzter Beziehung kommt besonders auch der homophone und polyphone — der monodische und kontrapunktische Stil in Betracht.

Von diesen Darstellungsmitteln steht die Mehrzahl zu den exakten Wissenschaften in Beziehung (abgesehen von den sonstigen Eigentümlichkeiten, die sich aus den gesamten Eigenschaften des Tones herleiten); einige von ihnen aber sind nur durch freie geistige Arbeit des Menschen ohne jene Unterlagen entstanden. Ehe wir jedoch eine Gruppierung nach diesen Gesichtspunkten vornehmen, seien einige Vorbemerkungen gemacht.

Ich erinnere zunächst daran, daß die konsonanten Intervalle der Musik durch die Verbindung eines Grundtones mit seinem nächsten Obertone (der Oktave) oder durch die Verbindung zweier, einem Grundtone nahe liegender Obertöne entstehen, daß sich dieselben mathematisch als einfache Zahlenverhältnisse (Quinte 3 : 2) darstellen, und daß sie in den verschiedenen Formen des Dur- oder Molldreiklanges enthalten sind. Mit einem gegebenen Tone dissoniert ein zweiter, wenn das aus dieser Verbindung sich ergebende Intervall nicht einem

und demselben Dur- oder Molldreiklange angehört. — Jeder Dissonanz muß entweder eine bestimmte Konsonanz als Auflösung folgen, oder zum mindesten eine Konsonanz, wenn auch eine andere als die erwartete (im Trugschlusse). Kann auch unser Ohr auf dem Wege der Gewöhnung befähigt werden, neue Dissonanzen aufzunehmen und unser Geist dazu kommen, diese als zulässig anzuerkennen — von der Forderung der Auflösung der Dissonanzen werden Ohr und Geist nie abstehen, ebenso wie von der anderen nicht, daß in einem Tonstücke Dissonanzen, und noch dazu fremdartige, ohne ein Gegengewicht von Konsonanzen nicht gehäuft werden dürfen. Ferner: Von Intervall zu Intervall fortschreitende Reihen einzelner Töne sind befriedigend (verwandt) nur, wenn sie Obertöne eines gemeinsamen Grundtones oder selbst Grundtöne sind, die gemeinsame Obertöne haben. Ebenso sind für sich allein bestehende Zusammenklänge von Tönen — Akkorde — oder die Aufeinanderfolgen von solchen nur verständlich, wenn für alle ihre Töne oder nur für einzelne derselben Beziehungen durch gemeinsame Obertöne vorhanden sind. Nur Tonverbindungen wie die vorhergehend erwähnten sind zur vorzugsweisen Verwendung in der Tonkunst geeignet. Dem Nervensystem unseres Ohres behagen dieselben besonders, und unser Geist verlangt gebieterisch, sie in den Werken der Tonkunst vor allen Dingen wiederzufinden. Aus welchem Grunde aber geschieht dies?

Unser Geist kann sich nicht nur in ein Gesetz der Vollkommenheit hineindenken, sondern in ihm lebt

auch das rastlose Streben nach Vervollkommnung. Und auf jeglichem wissenschaftlichen, also auch auf kunstwissenschaftlichem Gebiete kann der Mensch nur durch planmäßige Ausbildung seines Geistes zu höherer Einsicht gelangen. In der Betrachtung eines Kunstwerkes aber kann der Geist dauernd nur ruhen, wenn dieses — andere Gesichtspunkte z. Zt. beiseite gelassen — von Momenten, die eine wenig planmäßige Arbeit des Künstlers verraten, frei ist. — Die Regeln für solche Durchbildung des Geistes aber lassen sich in Formeln zusammenfassen, deren wichtigste lautet: Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten! Nur auf der Grundlage des Einfachen und Naheliegenden ist das Verständnis für das Zusammengesetzte, das ferner Liegende möglich. Der Anfang aller Erkenntnis aber ist die Wahrnehmung, darum gelten auch für sie dieselben Forderungen.

Die Kindheit der Menschen und der Völker ist die Zeit, in der Wahrnehmungen von einfacher Form gemacht werden. Aber selbst wenn im gereiften Menschenalter und in Zeiten hoher Kultur der Völker die Sinne für die Aufnahme komplizierter Wahrnehmungen fähig geworden sind, selbst wenn es dem Geiste gelingt, sich in den schwierigsten Denkprozessen zurechtzufinden und Kunstwerke von hochgesteigerter Form in sich aufzunehmen: die gewonnene Erkenntnis des Einfachen bildet stets die Grundlage jeder weiteren, tieferen Erkenntnis. — Welche aber sind diese einfachen Grundlagen auf musikalischem und hier im besonderen auf harmonischem Gebiete?

Durch Plato ist die Erkenntnis der ersten vier Ober-

töne wissenschaftlich festgestellt worden. Didymus von Alexandria (geb. 63 nach Chr.) hat durch das Auffinden der großen Terz (5:4) das System für die mehrstimmige Tonkunst des Mittelalters und unserer Zeit angebahnt. Zarlino, Rameau und andere Forscher bis zu Hauptmann hin haben die Lehre von den Obertönen immer fester begründet, aber unser große Zeitgenosse, der kürzlich verstorbene Helmholtz, hat auf dem Wege der naturwissenschaftlichen Forschung ein für alle Male festgesetzt: Nur durch gemeinsame Obertöne sind Töne verwandt. Die leitereignen Dreiklänge der Haupttonart eines Tonstückes sind seine harmonischen Grundpfeiler. Die Weiterbildung seiner Lehrsätze über das Wesen des Molldreiklanges und der Dissonanz durch Arthur von Öttingen, Riemann u. a. übergehe ich, weil mich dies zu weit vom Plane dieser Arbeit fortführen würde.

Im Ersinnen kühnster Akkordverbindungen kann die Tonkunst nur soweit fortschreiten, als ihr dies durch die oben genannten Helmholtzschen Sätze gestattet wird. Und selbst, wenn ein Tonstück diesen Zusammenhang aufweist: Ehe es zu fernliegenden Akkordverbindungen überhaupt fortschreitet, muß es stets und zunächst sein Fundament in der Tonalität suchen. Läßt es diese Gesichtspunkte beiseite, so stellt es sich außerhalb der kunstkritischen Betrachtung und des ästhetischen Genusses; denn der Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten, dessen Notwendigkeit für die Tonkunst durch die Naturwissenschaft festgestellt worden ist, fehlt in ihm. Die Unum-

stößlichkeit dieser Sätze wird dadurch nicht aufgehoben, daß Komponisten, und zumal die größten unter ihnen, mit ihrem feinen Tonempfinden ihrem Zeitalter oftmals vorausschreiten; ihr Ohr hört intuitiv komplizierte Tonverbindungen, für welche kommende Geschlechter erst auf dem Wege der Gewöhnung das Verständnis gewinnen. Sie erschauen mit gottbegnadetem künstlerischem Instinkte, was die Wissenschaft in späterer Zeit, oft erst nach mühseliger Forschung, als berechtigt anerkennt.

Einen wertvollen Beleg für die hier entwickelten Ansichten bietet eine Betrachtung der kirchlichen Tonkunst des Mittelalters, in der zuerst ein System tonaler Dreiklänge (ein System leitereigner, auf den verschiedenen Stufen einer Tonleiter, aus Tönen derselben gebildeter Dreiklänge) wenn auch durch kontrapunktische Kunst vielfach verhüllt, ausgebildet worden ist. — Diese mittelalterliche Kunst liefert zunächst den Beweis, daß die Künstler intuitiv das erfinden, was die Wissenschaft erst später begründet. Die ersten nennenswerten Versuche auf diesem Gebiete der Tonkunst fallen in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Zarlino aber wurde im Anfang des sechzehnten geboren. Die Errungenschaften des Didymus waren inzwischen so gut wie verloren gegangen; ihre Kenntnis seitens weniger, meist mönchischer Musikgelehrter im Verlauf des Mittelalters kommt nicht in Betracht. — Dann aber beweist diese Richtung, daß der menschliche Geist an seiner Vervollkommnung nach dem Gesetze des Fortschrittes vom Einfachen zum Zusammengesetzten arbeitet. Die Tonfolgen der alten Niederländer bilden — ihre viel-

fältige Weiterbildung vorausgesetzt — noch heute das Schema, nach dem sich der Aufbau mehrsätziger Tonstücke vollzieht. — Dieser Zweig der Tonkunst kann ferner als ein Beispiel dafür angesehen werden, daß der menschliche Geist, sobald er sich bei schöpferischer Arbeit in Beziehung zu den Gesetzen und Thatsachen der Naturwissenschaft setzt, so an diese gekettet ist, daß sie für ihn die a priori Bedingungen seiner Arbeit bilden, gleichgiltig, ob er diese Gesetze mit Bewußtsein oder instinktiv handhabt. Die Musikgeschichte des Abendlandes berichtet von keinem anderen neben diesem gleichzeitig auftretenden Systeme. Sobald die Tonkunst zur Mehrstimmigkeit überging, mußten eben diese typischen Tonfolgen entstehen, die auch durch die Chromatik melodisch und harmonisch zwar bereichert, aber in ihrem Grundbestande keineswegs erschüttert worden sind. — Und nicht minder sehen wir bei dieser Richtung, daß ästhetischer Genuß und naturgesetzliche Thatsachen in Wechselwirkung zueinander stehen. Nach ihren ersten Versuchen auf diesem Gebiete konnten die Niederländer auf der eingeschlagenen Bahn nur fortschreiten, wenn sie sich bei ihren Bestrebungen im Einklange mit ihrem Zeitalter wußten, wenn dieses in den ersten Werken ein Ideal kirchlicher Tonkunst sah, aus dem es ästhetischen Genuß schöpfen konnte. Dieser mußte aber zu jener Zeit lediglich im sinnlichen Wohlgefallen an diesen Werken bestehen; denn mit vertieftem Geschmacke konnten die letzteren deswegen nicht beurteilt werden, weil zum Vergleiche mit ihnen keine mehrstimmigen Schöpfungen vorhanden waren, inbezug auf welche die

neue Richtung einen Fortschritt bedeutet hätte. Das einzige Vorbild, der Gregorianische Choral, war einstimmiger Gesang, fiel also unter andere Gesichtspunkte. Das sinnliche Wohlgefallen an jener Richtung konnte aber naturgemäß in nichts anderem bestehen, als in der Freude an ihrer Klangwirkung, als in der Übereinstimmung des instinktiven Bedürfnisses des Ohres mit der vorliegenden physikalischen Grundlage.

Diese Bemerkungen seien mit folgenden Worten abgeschlossen: Wie die geistige höhere Erkenntnis durch naturgesetzliche Thatsachen in eine bestimmte Richtung hineingedrängt wird, so kann sinnliches Wohlgefallen an Gegenständen der Erscheinungswelt, sobald sie eine naturgesetzliche Grundlage haben, nur einteten, wenn dieses Fundament mit der ganzen Wucht der naturgesetzlichen Thatsache an jenem Gegenstande in die Erscheinung tritt.

Wir beschäftigen uns nunmehr mit dem Wesen der einzelnen Darstellungsmittel. — Bei jedem derselben muß nach dem Zusammenhange mit den Naturwissenschaften oder darnach gefragt werden, ob es durch freie geistige (künstlerische) That entstanden ist; auch müssen die Beziehungen zu den mannigfaltigen Eigenschaften des Tonmaterials berücksichtigt werden.

Für die Dynamik bilden physikalische Thatsachen mit bestimmten physiologischen Wirkungen die Grundlage; die Dynamik erhebt sich zu geistiger Bedeutung, wenn sie symbolisch wirkt, besonders aber, wenn sie zum unmittelbaren Ausdruck unseres auf- und abwogenden Seelenlebens wird. Übrigens kann man auch in letzterem Falle

von ihrer symbolischen Bedeutung sprechen; denn der Ton ist auch hier ein von der Seele gewähltes Zeichen (ein Symbol) für Gemütsbewegungen.

Die Klangfarben haben gleichfalls eine naturwissenschaftliche Grundlage. Jedem Instrumente ist nicht nur ein allgemeiner Klangcharakter eigentümlich, sondern es hat auch noch mehrere besondere Klangfarben, die als seine „Register" bezeichnet werden. Diese sind Tonschattierungen, welche sich ergeben, wenn die Töne eines Instrumentes vom tiefsten bis zum höchsten erklingen. Ein Instrument hat für gewöhnlich drei bis vier Register: ein tiefes, ein mittleres und ein hohes (bezw. sehr hohes). — Schon dadurch, daß die Instrumentenklänge überhaupt als Toncharakter angesehen werden, gewinnen die Klangfarben symbolische Bedeutung. Das moderne Orchester aber bietet durch kunstvolle Mischungen dieser Klangcharaktere viele neue symbolische Momente. In ihrer größten Verfeinerung — in ihrer Vergeistigung — erscheinen die Klangfarben beim Spiele oder Gesange seelisch vielseitig erregbarer, auf einer hohen Stufe der Künstlerschaft stehender Menschen, sobald diese fähig sind, den Klangcharakter ihres Instrumentes ihrer jeweiligen, seelischen Erregung anzupassen.

Dieselben Tonreihen können mit größerer oder geringerer Schnelligkeit zu Gehör gebracht werden. Die sich hier ergebenden verschiedenen Grade sind bedingt durch den Charakter eines Musikstückes, die Bauart eines Instrumentes, die größere oder geringere Schwierigkeit seiner Handhabung und die Geschicklichkeit des ausübenden

Musikers. Nur bis zu einer gewissen Grenze hin ist das Ohr fähig, einer Steigerung in der Schnelligkeit aufeinander folgender Töne zu folgen. Jedoch ist es wie in mancher anderen, so auch in dieser Beziehung höchst bildungsfähig.

In drei Erscheinungsformen tritt die Rhythmik in der Musik auf. — Sie ist die gesetzmäßig festgehaltene Abwechslung betonter und unbetonter Haupttaktzeiten; sie bedeutet die Einordnung der mannigfaltigsten Notenwerte in ein mit Beginn eines Tonstückes festgesetztes Zeitmaß und die Beziehung zwischen betonten und unbetonten Tönen innerhalb dieser Einordnung; sie ist im höheren Sinne die Gesetzmäßigkeit in der Darstellung der Haupt- und Nebenteile eines Musikstückes nach Ausdehnung, Wahl der Tonarten und Charakter. Insofern, als in der letzten Erscheinungsform die Gesetze der Identität, Symmetrie u. s. w. zum Ausdrucke kommen, hängt die Rhythmik mit der Mathematik zusammen. — In der zweiten von den drei obigen Beziehungen bringt die Rhythmik die ungemeine Flüssigkeit des Tonmaterials zum Ausdrucke; aber diese Erscheinungsform ist auch noch nach einer anderen Richtung hin bedeutsam. Die sich innerhalb ihrer ergebenden Betonungen sind nicht nur wichtig, weil sie ein Tonstück übersichlich gliedern helfen, sie haben oftmals auch innerliche Bedeutung. Eine tiefe seelische Erregung giebt sich in der Sprache wie in der Musik durch bedeutsame, ihrem Wesen nach mannigfach voneinander verschiedene Accente kund, und der ausübende, feinsinnige Musiker verfügt über eben so viele solche Betonungen, wie der auf der Höhe seiner Aufgabe stehende Rezitator

oder Deklamator. Für die erste Erscheinungsform des Rhythmus bieten die Versmaße der quantitierenden Sprachen eine Analogie. — Die Gesamtheit der rhythmischen Elemente der Musik ist durch Erfindung des Menschengeistes entstanden. Sie sind sicherlich in ihren ersten bescheidenen Anfängen durch Anlehnung an andere, außerhalb des Bereiches der Musik liegende Thatsachen entdeckt worden, z. B. durch Auffinden des großen rhythmischen Zuges der Natur, wie er sich im Wechsel von Tag und Nacht, in der Folge der verschiedenen Tages- und Jahreszeiten darstellt. Nicht minder mag die Betrachtung der wohlgegliederten menschlichen Gestalt, die Beobachtung des Herzschlages vorbildlich gewesen sein.

Auch die Melodik ist physikalischen Erscheinungen unterworfen, die in Wechselwirkung mit bestimmten physiologisch-psychischen Zuständen stehen. Für den Organismus einer Melodie ist zunächst ein wesentliches Moment, daß je zwei in ihr aufeinander folgende Töne Obertöne eines gemeinsamen Grundtones oder selbst Grundtöne mit gemeinsamen Obertönen sind. Ferner müssen, auch wenn eine Melodie nur einstimmig auftritt, doch zu ihr miteinander verwandte Akkorde hinzugedacht werden können; und zwar müssen zunächst nach dem Grundsatze des Fortschrittes vom Einfachen zum Zusammengesetzten in ihr die mit dem Dreiklange ihrer Haupttonart nahe verwandten Akkorde auftreten; erst im weiteren Verlaufe einer Melodie dürfen auch entferntere Verwandtschaftsverhältnisse herangezogen werden. Eine Melodie muß aber auch, wenn sie ein für sich bestehendes Ganze sein

will, in dem Dreiklange der Haupttonart abschließen — gewisse Ausnahmen beiseite gelassen (wie der Abschluß in Dur bei einer in Moll beginnenden Melodie). Sie muß ferner rhythmisch verständlich sein, d. h. sie muß planmäßige Längen musikalischer Gedanken aufweisen und die Gesetze der Symmetrie — natürlich mit der nötigen Freiheit — zum Ausdrucke bringen. Alle diese Momente verleihen einer Melodie den Charakter eines in sich geschlossenen Ganzen. Auf solchen Grundlagen ist das Volks- und das Kunstlied bis zu Schubert, Schumann, Franz und Brahms hin entstanden. Eine Melodie muß aber auch seelisch ergreifen, oder zum mindesten sinnliches Wohlgefallen erregen. Letzteres kann nur eintreten, wenn obige Bedingungen für den Bau einer Melodie erfüllt sind. Und auch, wenn wir durch das Anhören einer Melodie tief innerlich ergriffen werden — man denke z. B. an das Thema zum Andante der C-moll-Sinfonie Beethovens, an Schuberts „Heidenröslein", an Schumanns „Seit ich ihn gesehn" oder „Zum Schlusse" — so ist es auch hier zunächst die gesunde organische Gliederung der Töne, die unser ästhetisches Empfinden wachruft; nur auf diesem Untergrunde kann sich die Seele in sich selbst versenken und nun Töne vernehmen, die in geweihter Stunde zum ersten Male erklungen sind, die mit stets erneuter Gewalt auf dem Wege der Mitempfindung zum Herzen des Hörers dringen — jener Mitempfindung, die erst eintreten kann, wenn das individuelle Gestalten des betreffenden Komponisten vom Geiste des Hörers durchaus erfaßt ist. — Die hier ent-

wickelten Grundsätze über das Wesen der Melodik erkennt die neudeutsche Schule nicht als die ihrigen an. Die Pflege der absoluten Musik, als der nur auf sich selbst gestellten Tonkunst, liegt außerhalb der Bestrebungen dieser Richtung. Sie will vielmehr, daß sich die Instrumentalmusik stets an einen bestimmten poetischen Inhalt anlehne, daß ihre Leitmotive die Hauptmomente eines dichterischen Stoffes verkörpern. Diese kurzen prägnanten Tongebilde sind nicht nur der charakteristische, musikalische Ausdruck für den Stimmungsgehalt einer Dichtung, sondern sie bezeichnen auch Personen und Gegenstände nach ihrer äußeren Erscheinung, ihrem inneren Wesen, in ihrer Beziehung zu dem jedesmaligen vorliegenden dichterischen Inhalte. Naturgemäß erscheinen dieser Schule bei solchen Grundsätzen die Fesseln der alten, architektonisch verlaufenden Melodik als unerträglich. Die Freiheit der Sprache im Satzbau, die dichterische Freiheit im Aufbau und der Weiterbildung der Gedanken werden auf die Musik dieser Richtung übertragen. Nur in den selteneren Fällen ist ein Leitmotiv eine in sich geschlossene Melodie; für gewöhnlich kommt es, wenn es überhaupt auf einen melodischen Charakter Anspruch erhebt, über den interessanten Anlauf zu einem solchen nicht hinaus; vor allem aber muß sein Abschluß so gehalten sein, daß von ihm aus die mannigfaltigsten musikalischen Weiterbildungen möglich sind. Denn wie die Dichtung rastlos Gedanken auf Gedanken stellt, so lösen sich in den Werken dieser Richtung im ununterbrochenen Wechsel die Leitmotive ab. Wie das den Satzungen

der Poetik angehörende Schema einer Dichtung völlig zurücktritt, wenn die Verse mit tiefem Gefühle vorgetragen werden, so verlangen auch die Werke der Neudeutschen einen gefühldurchtränkten freien Vortrag auf der Grundlage der kaum jemals vernehmlich heraustretenden Taktarten. Und wie der psychologische Inhalt einer Dichtung ihre Form bestimmt, so ist die psychologische Weiterentwickelung der musikalischen Grundgedanken an der Hand des dichterischen Gehaltes das oberste formale Gesetz dieser Schule. Nur wenn sie im Ausnahmefalle sinnig lyrisch verweilen will, greift sie gelegentlich zu den Formen der alten, in sich geschlossenen Melodik, aber es ist bemerkenswert, daß sie dann auch eigentlich eine ihrer schönsten Wirkungen erzielt, so mit Walthers „Preislied", in Siegmunds „Liebesgesang", so mit den Chören der Blumenmädchen.

In mehr als einer Beziehung befindet sich die Harmonik in Abhängigkeit von den Naturwissenschaften. Daß ohne gemeinsame Obertöne kein Verwandtschaftsverhältnis zwischen aufeinanderfolgenden Akkorden herrscht, wurde zuvor betont, ebenso wie dies, daß sich der Akkordaufbau eines Tonstückes nach dem Gesetze des Fortschrittes vom Einfachen zum Zusammengesetzten vollziehen muß, daß nur nach Ausnutzung der nächsten Verwandtschaften (der Tonika und Dominanten) der Fortschritt zu entfernteren Akkorden (etwa den Verwandten zweiten Grades) erfolgen darf, und daß erst von hier aus das Aufsuchen noch entfernterer Verwandtschaftsverhältnisse, ja auch durchaus entlegener Akkordbildungen,

um besondere Steigerungen des Inhaltes zu erzielen, gestattet ist. — Den Stützpunkt für das einem Tonstücke zugrunde liegende Akkordsystem bilden die leitereignen Akkorde seiner Haupttonleiter. Auch für diese letztere besteht insofern die Grundlage naturwissenschaftlicher Thatsachen, als ihre einzelnen, sich zu einer Tonleiterreihe verbindenden Intervalle mathematisch sich in leicht faßlichen Zahlenverhältnissen ausdrücken lassen müssen. Ohne solche Vorbedingung ist der Aufbau eines organisch sich entwickelnden Akkordsystems in ihr nicht möglich. (Die verzwickten Intervallenverhältnisse mancher griechischen Tetrachorde haben verhindert, daß die griechische Musik sich nach der akkordlichen Seite hin überhaupt entwickeln konnte.) — Die für unsere abendländische Musik maßgebenden Tonleiterreihen sind die Oktavgattungen der mittelalterlichen Tonkunst und das Dur- und Mollgeschlecht des modernen Tonsystems. Daß gerade diese Tonreihen als Grundlagen angenommen wurden, beruht nicht auf einem naturgesetzlichen Zwange, sondern ist infolge einer instinktiv richtigen Erkenntnis geschehen, welche diese Reihen als dem Geiste einer bestimmten Zeit besonders entsprechend und für bestimmte künstlerische Zwecke als besonders geeignet erachtete. Daß für die Aufstellung grundlegender Tonleiterreihen ein gewisser Spielraum offen steht, beweisen gerade die verschiedenen Oktavgattungen des Mittelalters. Wir zählen 12—14 verschiedene Gestaltungen derselben, die sich dadurch charakteristisch voneinander unterscheiden, daß ihre Halbtöne jedesmal an anderer

Stelle liegen. (Man vergleiche die Reihen d e⁀f g a h⁀c d und e⁀f g a h⁀c d e). Daß auch andere Tonreihen als die hier genannten Bestand haben, ergeben die Skalen mancher Völker, in denen Terzen — bezw. übermäßige Sekunden — sowie große und kleine Sekundenschritte gemischt auftreten. Man denke an die Tonleiter des Olympos, an die der Chinesen, an die Volksweisen der Schotten und Zigeuner. Kündigt sich schon darin eine freie Arbeit des Menschengeistes an, daß für die Aufeinanderfolge der Intervalle einer Tonleiter verschiedene Möglichkeiten offen stehen, so ist die Mischung der Akkorde in einem Tonstücke stets durchaus freie geistige That des Künstlers. Unerschöpflich ist der Reichtum der möglichen Akkordverbindungen. Mit sicherer Hand greift der künstlerisch erzogene Geist in diese Fülle hinein, aber für unfertige Naturen liegt die Gefahr vor, sich in entlegene Akkordregionen hinein zu verirren.

Ich streife nunmehr noch kurz die anderen Darstellungsmittel, bei denen die naturwissenschaftlichen Grundlagen ganz fehlen, oder zum mindesten nicht zutage treten. In Betracht kommen hier die „Kunstformen“ und der „Stil“.

Freie geistige Arbeit der Künstler hat die typisch gewordenen Kunstformen gefunden und wird weiterhin neue entdecken. Solche Muster müssen entstehen, wenn ein neu gefundener Ideengehalt die ihm entsprechende neue Form braucht. Jedes dieser schematischen Vorbilder ist ursprünglich in ein konkretes Kunstwerk zum ersten Male hineingearbeitet worden, dann aber das abstrakte Muster für weitere nach seinem Vorbilde ge-

schaffene Werke geworden. Fast jedes von ihnen hat so lange Umbildungen erfahren, bis es einem Genie gelang, ihm die vollendetste Form zu geben. So haben Scarlatti, Lully, Sammartini, Gossec, Haydn, Mozart die symphonische Form für Beethoven zubereitet.

Auch die verschiedenen „Stil"-Formen werden zu Darstellungsmitteln. Des Meisters Stil ist seine durch eisernen Fleiß erworbene Kompositionstechnik, die ihre besondere Form nach seiner künstlerischen Anlage, seinem Gemütsleben, seiner Weltanschauung annimmt. Die Epigonen aber suchen sich solchen Stil zu eigen zu machen; sie benutzen ihn als Darstellungsmittel (als Modell) für ihre eigenen Arbeiten. — Die für die mannigfachen Instrumente notwendigen Schreibweisen bilden sich nach dem Charakter jedes einzelnen Instrumentes aus. Die Instrumentation — die Behandlung der Instrumente bei der Komposition — ist ein besonderer Kunstzweig. Sie bildet in formaler und inhaltlicher Beziehung ein wichtiges Darstellungsmittel. Mangelhafte Kenntnis auf dem Gebiete der Instrumentenlehre hindert die formale Ausgestaltung eines Kunstwerkes. In der Hand des Meisters aber wird die vielfache Mischung der Orchesterfarben, die Kenntnis ihrer intimsten Wirkungen das Mittel, um tiefsinnige Ideen auf symbolischem Wege darzustellen. — Nicht minder ist der Stil, als die für die mannigfachen Kunstzweige notwendige Schreibweise, ein vielseitiges Darstellungsmittel. Er umfaßt als solche den freien oder galanten Stil; dieser bindet sich in einer Komposition nicht an eine bestimmte Anzahl von Stimmen (wie im

Klavierstil); er tritt als strenger oder gebundener Stil auf, bei dem innerhalb derselben Komposition eine bestimmte Anzahl von Stimmen festgehalten wird, wie dies in den Werken für mehrstimmigen Chor geschehen muß. Der gebundene Stil kann in den Formen der kontrapunktischen oder monodischen Schreibweise auftreten. In ersterer erhebt sich jede einzelne von mehreren gleichzeitig erklingenden Stimmen zu voller melodischer Selbständigkeit; in letzterer ist nur e i n e Stimme die melodisch herrschende, die übrigen aber übernehmen nur die Rolle begleitender Akkorde. — Jede Kompositionsgattung bildet ein in sich abgeschlossenes Ganze. Die für diese gebräuchliche Kompositionsform wird gleichfalls als Stil bezeichnet. So entsteht der Kirchen-, der Opern-, der Kantaten-, der Oratorienstil. Die Anschauung über das Wesen jeder dieser Formen kann im Laufe der Zeit wechseln, und damit der betreffende Stil ein anderer werden. Der Umschwung in der Weltanschauung eines Volkes, die tiefere Erkenntnis des Wesens einer bestimmten Kunstgattung seitens hervorragender Geister bringt eine Umänderung des bez. Stiles hervor. So wurde aus dem Stile der alten Oper derjenige des Wagnerschen Musikdramas. — Weiterhin kann man von einem „klassischen, einem romantischen, einem pathetischen, naiven, sentimentalen" Stile sprechen. Die ersten beiden Formen sind objektiver Natur; sie beziehen sich überwiegend auf den Gehalt der Werke selbst. Bei den letzten drei Formen wird die subjektive Seite, die Ge-

mütseigentümlichkeit des schaffenden Künstlers in erster Linie in Betracht gezogen.

Hiermit seien die Bemerkungen über die Kunstformen und den Stil geschlossen. Wir sehen, daß sich in beiden die Subjektivität des menschlichen Geistes als eine schöpferische durchaus in den Vordergrund stellt, die hier vornehmlich nur durch die allgemeinen Kunstgesetze, die Strömung der Zeit, die Weltanschauung des Künstlers, die Erkenntnis vom Wesen der Kunst, nicht aber durch naturwissenschaftliche Thatsachen gebunden wird.

Wir kommen nunmehr zur Inhaltsbestimmung der absoluten Musik.

Die Weite des zur Darstellung gelangenden Ideenkreises und die Weise seiner Darstellung ergeben sich aus der Natur des Tonmaterials und der musikalischen Darstellungsmittel. Die Erkenntnis vom Wesen der beiden letzteren ist nichts anderes, als der Besitz der Fähigkeit, sich innerhalb der spezifischen „musikalischen Denkgesetze" frei zu bewegen. Die geeigneten Ideen gewinnen ideale Ausgestaltung dadurch, daß die Erkenntnis der allgemeinen Kunst- und die der besonderen musikalischen Denkgesetze ineinander aufgehen, und daß an der Hand beider die musikalische Technik Kunstwerke schafft. Nur aus der Einsicht in die Natur aller Darstellungsmittel und der gesamten Eigenschaften des Tonmaterials kann das Wesen der musikalischen Ideenwelt überhaupt und das der absoluten Musik im besonderen ergründet werden. Es wäre falsch, zu glauben, daß schon die Erkenntnis eines Teiles jener Eigenschaften

(etwa die der akustischen Seite des Tonmaterials) zur Ergründung dieser Ideenwelt führen muß. Solchem Standpunkt der Tonkunst gegenüber entspräche hinsichtlich der Malerei die Annahme, daß die Farben in ihren chemischen Eigenschaften das Wesen dieser Kunst bestimmen. Unter dem Zwange jener steht der Maler, aber maßgebend für die Feststellung des malerischen Inhalts (der zu schildernden Sonderideen) ist die Erscheinung, welche die Farben in der Beleuchtung darbieten; zudem spiegelt sich in der beleuchteten Außenseite die Innenwelt der Menschen ab. — Höhe, Stärkegrade und Klangfarben der Töne sind nur einzelne Momente für die Ideenbestimmung der absoluten Musik. Hinzukommen als die noch wesentlicheren: die symbolische Kraft der Töne; ihre Fähigkeit, Stimmungen zu erregen; ihre Eigentümlichkeit, Äußerungen unseres Innenlebens zu sein, sowie der Mangel begrifflicher Bestimmtheit (das Fehlen der Möglichkeit, das gedanklich Feststehende wiederzugeben). Hinzu kommt ferner die Gesamtheit der musikalischen Darstellungsmittel. Welches sind nun aber die Ideen, die in der absoluten Musik dargestellt werden können? Sie bringt die Idee des Formalschönen zum Ausdruck, wie sich dies aus der abstrakten Natur des Tonmaterials ergiebt, und wie schon oben festgestellt worden ist. Ob aber die absolute Musik auch imstande ist, „Sonderideen" darzustellen, erkennen wir, wenn wir auf die Natur des tonsetzerischen Schaffensaktes zurückgehen.

Ein Komponist kann an ein Werk der absoluten Musik aus rein innerlichem Drange ohne konkrete Grund-

lage, oder unter begleitenden Umständen herantreten, mag er in letzterem Falle ein solches Werk unter dem Eindrucke eines Erlebnisses, nach einem sich ihm darbietenden dichterischen Vorwurfe schreiben, oder beides aus seiner Phantasie heraus annehmen. Von solchen Vorbildern darf sich aber in seinem Werke, wenn anders dasselbe der absoluten Musik angehören soll, keine Andeutung finden; jedoch steht der Komponist bei den verschiedenen Phasen einer derartigen Komposition unter dem Banne der besonderen Stimmung, die das Erlebnis oder das sonstig gewählte Programm ihm aufdrängt. Seine Phantasie erwärmt sich an solchem Inhalt und muß sich ihm zuliebe einheitlich auf ein bestimmtes Ziel hin bewegen. Die Tonwelt gewinnt hier durchaus symbolische Bedeutung. Fehlt aber ein greifbares Vorbild, so fehlt auch die Veranlassung zu einer Sonderstimmung. Nur die aus der Wechselwirkung von rein musikalischer Intuition und der Phantasie hervorgehende Erregung, die dem begeisterten Künstlertum in besonderen Momenten eigen zu sein pflegt, ist hier die treibende Kraft, die das Werk erstehen läßt. Die Tonwelt hat hier für den Künstler keine symbolische Bedeutung. Im ersteren Falle dichtet der Musiker vermittelst der Töne, im zweiten aber in Tönen. Eine Arbeit, die unter dem Banne einer Sonderstimmung steht, zeigt ein anderes Gesicht als eine, die nur aus der Schaffenslust heraus entstanden ist. Der Kompositionsprozeß selbst aber ist in beiden Fällen ungefähr der gleiche. Die Idee jedes Werkes wird in geweihter Stunde unter besonders gehobener Stimmung

musikalisch erschaut. Der in solchem Augenblicke gefundene, thematische Kern bildet für den Komponisten den Grundstoff, der die ihm vorschwebende Idee zum Ideale werden läßt. Bei der Ausarbeitung des Planes der Komposition aber tritt das Stimmungsleben des Komponisten in den Hintergrund. Die spezielle künstlerische Begabung — Intuition und Phantasie — und das technische Können (die Fähigkeit, das Erschaute kunstgerecht in die Erscheinung zu bringen) führen das begonnene Werk im wesentlichen zur Vollendung. Die Schöpfungen der absoluten Musik innerhalb der gekennzeichneten beiden Richtungen müssen aber nach den Regeln der Architektonik der alten klassischen Schule durchgeführt werden. Bei dem Mangel jeglicher begrifflichen Bestimmtheit in ihnen würde sonst die Grundlage für ihr Verständnis fehlen. Ich erwähne zur Begründung dessen nochmals ausdrücklich, daß auch in dem Falle, wo hier einem Komponisten ein konkreter Vorwurf vorschwebt, doch dem Hörer von jenem keine Andeutung, selbst nicht durch eine einfache Überschrift, gemacht werden darf. Also muß hier ein anderer Anhalt zum Verständnis vorhanden sein, und dieser ist eben die Architektonik. — Der doppelten Weise künstlerischer Gestaltung auf dem Gebiete der absoluten Musik entsprechend, ergiebt sich für ihre Werke folgende Inhaltseinteilung: Sie sind entweder künstlerische Erzeugnisse, entstanden unter dem Walten von Sonderstimmungen: Stimmungsmusik mit einem hinzugedachten, aber nicht ausgesprochenen Programm, oder Werke lediglich musikgeistigen Ge-

haltes, entstanden aus reiner Schaffenslust ohne äußere Veranlassung: formalschöne Musik, welche vor allem jegliche symbolische Bedeutung der Tonwelt ablehnt. Wir betrachten zunächst die erste dieser beiden Kategorien.

a. Die Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm.

Der poetisch-gedankliche Kern — das Programm, welches dem Komponisten vorschwebt — darf in solchem Werke von ihm nicht bezeichnet werden, wie dies in der sogenannten Programmmusik der Fall ist, von der weiter unten die Rede sein wird; denn sonst würde ein derartiges Werk der absoluten Musik, welche die Verbindung mit einer anderen Kunst ablehnt, nicht mehr angehören — dies hatte ich schon erwähnt.

Gedankliches kann aber auch nicht der eigentliche Inhalt sein; denn den Tönen fehlt die begriffliche Bestimmtheit. Gedankliches kann höchstens vom Komponisten symbolisch ausgeführt werden — aber wir Hörer erfahren nichts davon. Auch dies ist ohne weiteres einleuchtend. Was aber bleibt als der Inhalt von Werken unausgesprochener Programmmusik übrig, wenn das Gedankliche ausgeschlossen ist?

Jegliches Denken wird, bald mehr bald weniger hervortretend, vom Stimmungsleben begleitet. Bildet die Vorstellung von Personen nach ihrem geistigen Wesen den gedanklichen Kern einer Komposition unausgesprochener Programmmusik, so kann es sich in der musikalischen Darstellung in erster Linie nur um die Wieder-

gabe des Stimmungslebens dieser Personen in der besonderen Färbung, welche dieses durch die Sonderstimmung des Komponisten erhält, handeln. Bei gegenständlichen Schilderungen aber kann hauptsächlich nur das Stimmungsleben des Komponisten, das aus dem Betrachten oder Vorstellen dieser Gegenstände entspringt, zum Ausdruck gelangen. Alles dies aber mit bedeutsamen Einschränkungen.

Stimmungen sind Gefühlsbewegungen (Wellenlinien des Gefühlslebens) im Banne bestimmter Gedankenkreise.

Die absolute Musik kann keinen konkreten Gedankeninhalt, also auch nicht denjenigen bestimmter Stimmungen wiedergeben. Sie kann daher nur die Gefühlsbewegungen der Stimmungen durch ihre Tonreihen zeichnen; schon der einzelne Ton hat (z. B. im Crescendo — Decrescendo) Eigenschaften, welche jenen Wellen des Gefühlslebens entsprechen, und naturgemäß rufen die vom Komponisten gezeichneten Gefühlsbewegungslinien eines Tonstückes im Hörer entsprechende Bewegungen des Gefühlslebens wach. Dies ist ebenso selbstverständlich, wie sich eine Zuhörerschaft die Gedankenreihen eines Redners zu eigen macht. Aber wie der Vortragende und der Hörer hinsichtlich eines zur Behandlung vorliegenden Gedankenkreises nur miteinander eins werden können, wenn der Redner seinen Stoff lückenlos beherrscht und es versteht, ihn anschaulich zu gruppieren und vorzutragen, so wird auch ein Komponist, der unter dem Banne einer besonderen (konkreten) Stimmung arbeitet, im Hörer

die diesen Stimmungen entsprechenden Gefühlsbewegungen auf dem Wege durch die Mitempfindung (wie oben bewiesen worden ist) nur wachrufen können, wenn er eine starke künstlerische Individualität besitzt. Daß der Komponist oftmals nicht den begrifflichen Gehalt der dargestellten Gefühlsbewegungslinien genau anzugeben vermag, was geschieht, wenn er nur nach einem allgemein gehaltenen, nicht durchaus konkret zugespitzten Programm arbeitet: dies ändert nichts an der Thatsache, daß die bestimmten Stimmungen entsprechenden Gefühlswellenlinien den Inhalt der absoluten Musik mit unausgesprochenem Programme bilden, daß ihnen entsprechende Gefühlsbewegungen im Hörer wachgerufen werden. Aus solchen bestimmten Wellen des Gefühlslebens, die ein bestimmtes Tonstück in uns erregt, und von denen wir annehmen müssen, daß sie der betreffende Komponist in derselben Richtung habe zeichnen *wollen*, und daß er sie thatsächlich gezeichnet *hat* (wenn anders er seiner Aufgabe gerecht geworden ist) — kann sehr wohl auf den gedanklichen Kern des Stimmungsgehaltes ein Rückschluß gemacht werden, jedoch nur mit subjektiver Bedeutung für den einzelnen Hörer, nie mit zwingend notwendiger Anerkennung seitens der Gesamtheit; dies verbietet der Mangel begrifflicher Bestimmtheit des Tonmaterials und die Stellung des subjektiven Geistes dem musikalischen Kunstwerke gegenüber. In dieser Unbestimmtheit des Inhaltes der reinen Musik und in ihrer Fähigkeit, unser Gefühlsleben nach der Seite seiner Be-

wegungslinien unmittelbar zu erregen, liegt nicht zum geringsten ihre geheimnisvolle Macht.

Wir kommen zu einer zweiten Einschränkung.

Nur die Bewegungslinien von Allgemeinstimmungen kann die absolute Musik darstellen, d. h. diejenigen von Stimmungen, welche die ganze Menschheit gleicherweise zu bewegen pflegen, bei denen von bestimmten Persönlichkeiten, welche von denselben ergriffen sein könnten, abgesehen wird. Zu solcher Annahme zwingt wiederum der Mangel begrifflicher Bestimmtheit des Tonmaterials. Aber die Allgemeinverständlichkeit der Tonsprache ergiebt sich aus diesem Gesichtspunkte. Derartige Allgemeinstimmungen sind etwa: Freude, Schmerz, Sehnsucht, Wehmut, das Bewußtsein geistiger Kraft oder tiefes Niedergedrücktsein. Daß die absolute Musik die Bewegungslinien derartiger Gefühle oder Stimmungen vermittelst ihres Materials und ihrer Darstellungsmittel sehr wohl darzustellen vermag, hat uns Beethoven in seinen Symphonien bewiesen. — Neid, Habsucht, Gottesverachtung sind Auswüchse an einzelnen, keineswegs Eigenschaften der ganzen Menschheit; die sie begleitenden Stimmungen sind keine Allgemeinstimmungen, mithin durch die absolute Musik nicht darstellbar. Wohl aber kann diese Scherz und Humor als die köstlichen Sorgenbrecher für die Menschheit zeichnen, oder genauer genommen: die Bewegungslinien der Stimmungen, in denen wir uns befinden, wenn uns Scherz und Humor gefangen nehmen. Alles dies zeichnet die Musik durch ihr Material und ihre Darstellungsmittel, durch ihre

Eigentümlichkeit, Ausdruck des Gefühlslebens zu sein, durch ihre Fähigkeit, mitempfindendes Stimmungsleben hervorrufen zu können, und durch die Macht ihrer Symbolik, die sehr wohl auch bei Werken dieser Richtung soweit gehen kann, daß sie begleitende Nebenumstände zeichnet, daß sie die Situation, unter der sich die oben geschilderten Stimmungsprozesse abspielen, andeutet, daß sie die Zuspitzung des Dargestellten auf bestimmte Personen und Verhältnisse fast bis zur Greifbarkeit gewiß erscheinen läßt. — Ich fasse das hinsichtlich der ersten Kategorie der absoluten Musik — der Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programme — Gesagte nunmehr so zusammen:

> Die absolute Musik kann das Innenleben des Menschen oder besser der Menschheit, soweit sich dasselbe in den Gefühlsbewegungen von Allgemeinstimmungen äußert, symbolisch darstellen.

Dies könnte in Anknüpfung an die Einleitung der vorliegenden Arbeit auch so ausgedrückt werden:

> Einen Inhalt der reinen Musik bilden in symbolischer Form die das Menschenleben leitenden Ideen, soweit sie sich in den Bewegungslinien der Allgemeinstimmungen äußern.

Hanslick leugnet in seinem Buche vom „Musikalisch-Schönen" die Berechtigung, ja das Vorhandensein solcher Stimmungsmusik. Er sagt: „Die Musik besteht aus Tonreihen und Tonformen; diese haben keinen Inhalt, als sich selbst; die Musik spricht nicht nur durch Töne, sie spricht auch nur Töne." (Achte Auflage S. 207.) An

anderer Stelle giebt er zwar zu, daß dem Komponisten „Gestalten“ wie Egmont, König Lear und Melusine „poetische Anregung bieten können“, aber er fügt hinzu: „Der Inhalt eines Werkes, wie die Egmont-Ouverture, sind „Tonreihen“, welche der Komponist vollkommen frei (!) nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind für die ästhetische Betrachtung unabhängig und selbständig von der Vorstellung „Egmont“, mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Zusammenhang gebracht hat, sei es, daß diese Vorstellung auf unerforschliche Weise den Keim zur Erfindung jener Tonreihen gelegt hat, sei es, daß er diese nachträglich seinem Vorwurfe entsprechend fand. Dieser Zusammenhang ist so lose und willkürlich, daß niemals ein Hörer des Musikstückes auf dessen angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie von vornherein die bestimmte Richtung oktroyierte.“ Daß Hanslick hier die ausgesprochene Programmmusik im Sinne hat, ich aber z. Zt. nur die unausgesprochene, von der Hanslick überhaupt nicht spricht, ergiebt keinen wesentlichen Unterschied für unsere Betrachtung. Der Autor handelt bei beiden — der unausgesprochenen und der ausgesprochenen Programmmusik — nach denselben Grundsätzen, nur daß bei der unausgesprochenen Programmmusik der Hörer über den geheimen Untergrund einer Komposition nicht aufgeklärt wird, während dies bei der ausgesprochenen der Fall ist.

An diesen Aufstellungen Hanslicks bemängele ich zu-

nächst die einseitige Richtung, welche er der ästhetischen Betrachtung zuweist. Die ästhetische Behandlung jeder Kunst stützt sich u. a. auf das gesamte Wesen des bezüglichen Kunstmaterials. Ich habe oben die symbolische und seelische Bedeutung des Tonmaterials eingehend behandelt. Indem der Musik diese Momente eigentümlich sind, indem sie also nicht nur aus Tonreihen und Tonformen besteht, wie Hanslick will, spricht sie nicht nur in Tönen, sondern auch durch Töne.

Soweit der Hörer in Betracht kommt, hat Hanslick mit obigen Auseinandersetzungen recht. Der Mangel begrifflicher Bestimmtheit des Tonmateriales macht es der Gesamtheit der Hörer unmöglich, einen gleichen begrifflichen Kern als Inhalt einer Komposition unausgesprochener Programmmusik annehmen zu müssen. Hinsichtlich des Komponisten aber irrt Hanslick, wenn er behauptet, daß dieser bei einem Werke, zu dem eine bestimmte Vorstellung auf unerforschliche Weise den Keim der musikalischen Gestaltung bildet, „vollkommen frei" von dieser Vorstellung bezw. der durch sie erzeugten Stimmung eben dieses Werk schafft; er irrt auch darin, daß die ästthetische Betrachtung auf diese Vorstellungen des Komponisten nicht Rücksicht nehmen darf. Vielmehr wird im Komponisten durch eine bestimmte Vorstellung eine Sonderstimmung erzeugt; sie beherrscht ihn in geheimnisvoller Weise; an ihr erwärmt sich seine Phantasie; dann erst singt und klingt es in ihm; nun schafft er die musikalischen Themen des Werkes und baut sie nach den allgemeinen Kunstgesetzen, unter mannigfaltigen musi-

kalischen Denkprozessen aus. Über das Ganze aber breitet die Sonderstimmung einen geheimnisvollen Schleier. — Und auch der Hörer kann sich ihrer Einwirkung nicht entziehen. Er muß sich eben, wenn anders die Komposition tiefsinnig genug erdacht und durchgeführt ist, mitempfindend verhalten. Daß er ihr einen konkreten Gedankeninhalt nicht unterlegen kann, hat seinen Grund darin, daß den Tönen die begriffliche Bestimmtheit fehlt, und darin, daß er sich hier der Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programm gegenüber befindet. Diese gesamten Momente muß die ästhetische Betrachtung unbedingt berücksichtigen.

Die Schroffheit der Hanslickschen Aussprüche, die in dem Satze gipfeln: „Der Inhalt der absoluten Musik sind tönend bewegte Formen," muß um so mehr auffallen, als Hanslick von durchaus richtigen Gesichtspunkten ausgeht, indem er in der Einleitung zu obigem Kernsatze seiner Schrift sagt: „Die Bewegung (das Gefühlsleben in seinen Wellen) bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag. Was uns außerdem in der Musik bestimmte Seelenzustände zu malen scheint, ist symbolisch." Statt der Hanslickschen Bezeichnung: „Gefühlszustände", „bestimmte Seelenzustände" habe ich den Ausdruck „Allgemeinstimmungen" gewählt. Diese drei Benennungen haben übereinstimmende Bedeutung. Es deckt sich mithin der obige Hanslicksche Satz mit dem meinigen: Einen möglichen Inhalt der absoluten Musik

bilden in symbolischer Form die Bewegungslinien der Allgemeinstimmungen. Und es ist nicht einzusehen, warum Hanslick in seinem Buche nach seinen obigen einleitenden Bemerkungen von einer Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm überhaupt nicht spricht, sondern die musikalische Idee nur im Sinne formalschöner Ausgestaltung und formalschönen Inhalts behandelt.

b. Die formalschöne Musik.

In den einleitenden Bemerkungen zum Hauptteile der vorliegenden Arbeit hatte ich schon festgestellt, daß das nur formalschöne Kunstwerk infolge seines abstrakten Charakters innerhalb der absoluten Musik durch die abstrakte Natur des Tonmaterials möglich ist. (Ornamentale Zeichnungen auf geometrischer Grundlage, die nach denselben Grundsätzen zu beurteilen sind, glaube ich hier übergehen zu dürfen). Das formalschöne Kunstwerk bildet nach meiner Auffassung die zweite Hauptgruppe der absoluten Musik; es umfaßt diejenigen Werke, die lediglich aus kompositorischem Drange heraus entstanden sind, deren Werdeprozeß durch kein, der Seele des Komponisten vorschwebendes Programm, durch keine Sonderstimmung beeinflußt worden ist; Werke, die in ihren Themen als spezifisch musikalische Bilder vor der Seele des Komponisten gestanden haben, die als tönend bewegte Formen in die Erscheinung getreten sind.

Sowohl die Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programm, als die nur formalschöne Musik müssen sich,

wie dies noch einmal betont sei, hinsichtlich ihres formalen Aufbaues auf die Grundsätze der klassischen Richtung durch die Beachtung der gesetzmäßigen Längen der musikalischen Gedanken stützen. Das Leitmotivsystem mit der Ungebundenheit der Gedankenlänge ist hier nicht verwendbar. Für den Mangel begrifflicher Unterlage in der absoluten Musik bietet die Gesetzmäßigkeit in der Gestaltung der musikalischen Gedanken die Hauptbedingung ihrer Verständlichkeit. Die Formeln der Identität, Symmetrie, Proportion, der Eurhythmie im Aufbau der Haupt- und Nebenteile, die Satz- und Periodenform in der thematischen Behandlung, der feste Modulationsplan der Sonatenform u. s. w. — dies sind die Grundpfeiler einer Komposition rein formalschöner Musik ebenso, wie für die vorige Kategorie. Aber die thematischen Gegensätze führen in der formalschönen Musik nicht zu so unerhörten Kollisionen, die Modulationsordnungen verraten nicht ein so aufgeregtes Stimmungsleben des Komponisten, wie bei den Werken der vorigen Gattung. Interessante, aber nicht tiefgehende thematische Bildungen, maßvolle Schönheit in der Durcharbeitung des ganzen Kompositionsplanes sind die Kennzeichen dieser Richtung. Das Spiel mit schöner Form ist hier Selbstzweck.

Den Inhalt solcher Werke bildet die Darstellung der Idee der Form als die zugrundeliegende Sonderidee, welche durch die Umsetzung der Idee der Musik nach ihrer formalen Seite in ein formvollendetes musikalisches Gebilde Gestalt gewinnt. Die Idee der Form, der sich die Idee der Musik in ihrem formalen Sinne beigesellt, ist

ein Abstraktes, weil die Abstraktion im Formbegriff selbst liegt, der ohne konkreten Inhalt, ohne Auftreten in oder an den Dingen der Wirklichkeit nur für sich selbst gedacht wird. Die Möglichkeit, daß die musikalische Idee hier ein Konkretes bezeichnen könne, ist ausgeschlossen. Mithin ist im formalschönen musikalischen Kunstwerke für die symbolische Bedeutung der Töne kein Raum; denn die Symbolik setzt sich in Beziehung zu den Eigenschaften konkreter Dinge, zu den Vorgängen in der sicht- und hörbaren Welt, oder sie ist ein Abbild konkreten seelischen Lebens im Menschen selber. — In jener Einheit der Formidee und der formalen Gestaltung der Idee der Musik besteht die Schönheitsidee der Werke formalschöner absoluten Musik, der geistige Gehalt dieser Kunstschöpfungen im objektiven Sinne. Subjektiv geistiger Natur sind sie durch die eigentümliche Gestalt, welche ihnen die künstlerische Persönlichkeit eines bestimmten Komponisten giebt. — Die Wirkung derartiger Musik auf den Hörer besteht aber in einer Stimmung, die ich als den lediglich formal befriedigenden musikalisch-ästhetischen Genuß bezeichnen möchte. Jegliche Seelenstimmung auf einer konkreten Grundlage ist hier ausgeschlossen. — Muster der Gattung formalschöner Musik dürften die Mozartschen Symphonien mit Ausnahme etwa ihrer Menuette sein, die sehr wohl auch der Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm beigezählt werden können.

Unmöglich aber kann das formalschön-musikalische Kunstwerk die einzige Gattung auf dem Gebiete der absoluten Musik sein; denn es verzichtet darauf, die Eigen-

schaften des Tonmaterials in allen ihren Beziehungen auszukaufen. Es muß neben ihm noch ein anderes bestehen, und dies ist: die Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programm.

Der Hauptvertreter der formalistischen Richtung ist Hanslick mit seinem schon genannten Buche „Vom Musikalisch-Schönen". Hanslick stellt zunächst einen negativen Hauptsatz auf: „Die absolute Musik stellt Gefühle nicht dar." — Es ist das hohe Verdienst Hanslicks, mit dem bis zu ihm hin geltenden Lehrsatze der Ästhetik gründlichst aufgeräumt zu haben, daß die Aufgabe der Musik in der Darstellung von Gefühlen bestände. Die Begründung seines Standpunktes ist sehr einfach. Jedem Gefühle liegt ein konkreter Gedankeninhalt zugrunde. Konkretes kann die absolute Musik nicht darstellen; denn den Tönen fehlt die begriffliche Bestimmtheit. Mithin kann die absolute Musik Gefühle nicht darstellen, (sondern nur Bewegungen von solchen, wie er in seiner Einleitung sagt). Diesem negativen Hauptsatze stellt er den positiven gegenüber: „Der Inhalt der absoluten Musik sind tönend bewegte Formen." Der von ihm eingenommene Standpunkt ergiebt sich aus dem zuvor über das Wesen der formalschönen Musik Gesagten, mit dem einen Unterschiede, daß Hanslick aus seinem formalschönen Kunstwerke die Symbolik nicht ausschließt, welche der Verfasser dieser Arbeit in demselben als berechtigt nicht anerkennen kann. — Wenn Hanslick in den Erläuterungen zu dem Kernsatze seiner Schrift sagt: „Das bewußte reine Anschauen eines Tonwerkes ist die einzige wahre

Form des Hörens. Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören," so ist er vollständig im Rechte. Er hat das geläuterte Geschmacksurteil dem formalschönen Kunstwerke gegenüber im Auge. Aber er wird wissenschaftlich einseitig, wenn er behauptet: „Ohne geistige Thätigkeit (dies heißt doch im unmittelbaren Anschlusse an das Vorhergehende: ohne solche geistige Thätigkeit) giebt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß." Damit verwehrt er der nicht fachmännisch geschulten Laienwelt die Berechtigung zu einem ästhetischen Genusse und Urteile; er lehnt den ästhetischen Genuß untergeordneter Art ab, wo doch die Fähigkeit zu reiner Anschauung allen Menschen verliehen ist. In einer solchen verbleibt aber auch ein Laie durchaus richtig und so lange noch, als er nicht die Schilderung bestimmter Gefühle aus einem formalschönen Kunstwerke herauslesen will. Ja, ich gehe sogar soweit, zu behaupten, daß Hanslick hinsichtlich der Ansicht: „Ohne geistige Thätigkeit giebt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß" sich aus einem psychologischen Grunde im Irrtume befindet. Mit dem Eintreten geistiger Arbeit (im Hanslickschen Sinne) hört der ästhetische Genuß als solcher auf; denn er wird zu sehr mit Erkenntnisakten durchsetzt. Anschauen heißt: Ruhen des Geistes in der Erscheinung. Dieses „Ruhen mit interesselosem Interesse" ist zwar auch geistige Arbeit. Sie beruht auf einer Hauptveranlagung unseres Geistes. Aber jene, von Hanslick gemeinte geistige Arbeit — das Streben nach Erkenntnis — ist keine „Ruhe".

Nur wenn der Geist eine Reihe gewonnener Erkenntnisse zu einem Geschmacksurteile zusammengefaßt hat, kann der reine ästhetische Genuß von neuem eintreten. Daß es auf diesem Wege möglich ist, zu einem immer vertiefteren Anschauen zu gelangen (und so der Forderung Hanslicks zu genügen), ist schon früher innerhalb dieser Arbeit betont worden.

Hanslick engt auch die aus dem Genusse der formalschönen Kunstwerke sich ergebenden Seelenerregungen zu sehr ein. Können einschneidende Dissonanzen nur immer musikalisch-ästhetisch, kontemplativ-formalschön ohne ihre sonstige Gefühlswirkung erfaßt werden, wo doch die physiologisch-psychische Eigentümlichkeit der Dissonanzen seit Helmholtz feststeht? Sind Klangfarben der Instrumente — jede Symbolik beiseite gelassen — von der Gefühlswirkung loszulösen? Können rhythmische Rückungen und Trugschlüsse anders gefaßt werden, als im Gefühle der Erregung gegen das einfach Gesetzmäßige? Nur der Fachmann, der ein Kunstwerk technisch-analytisch auffaßt, kann derartige Gefühlszustände soweit beherrschen, daß sie für ihn nicht vorhanden sind oder vielmehr nicht vorhanden zu sein scheinen. Steht er aber dem formalschönen Kunstwerke nicht nur lediglich musikalisch zergliedernd, sondern auch ästhetisch genießend gegenüber, so beherrschen ihn die durch die Tonreihen hervorgerufenen seelischen Erregungen ebensosehr, wie jeden anderen, aber minder musikverständigen Hörer. Es stehen der objektive Inhalt eines Kunstwerkes und seine Wirkung auf das Gefühlsleben stets in Wechselwirkung zu ein-

ander; das formalschöne musikalische Kunstgebilde kann hier unmöglich eine Ausnahmestellung beanspruchen wollen, und es gehört zum Wesen ästhetischer Betrachtung, auf beide Punkte (auf Inhalt und Wirkung) gebührend Rücksicht zu nehmen. Der Grad der innern Erregung des Hörers allerdings — das Auf- und Absteigen der Seele in Gefühlsbewegungen — hängt von der seelischen Anteilnahme des Künstlers bei der Schöpfung seines Werkes ab. Schafft dieser „formalschön", so können und dürfen auch die Gefühlserregungen des Hörers über das Lustgefühl, das durch schönes Formenspiel erzeugt wird, nicht hinausgehen, sie können höchstens zu einem Zustande der Unruhe führen, wenn der Komponist nicht nach einem organischen Plane geschaffen hat, wenn er z. B. Dissonanz auf Dissonanz häuft. Alle diese Seelenempfindungen bleiben aber abstrakter Natur, sie treten aus dem Wesen formalschöner Anschauung nicht heraus.

Aber sogar in einen logischen Fehler verfällt Hanslick meines Erachtens. In mehr als einer Stelle seines Buches erkennt er die Symbolik der Tonwelt auch im formalschönen Kunstwerke als berechtigt an. Damit aber hat er den aus ihr entspringenden Seelenbewegungen auf konkreter Grundlage Thor und Thür geöffnet und sein System durchbrochen. Die Symbolik hat im formalschönen Kunstwerke, wenn es rein bleiben soll, nicht Raum; wohl aber ist sie ein wichtiges Moment für die Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programm. Durch die Anerkennung der Symbolik mußte Hanslick von selbst auf das Bestehen auch dieser letzteren Kunst-

form innerhalb der absoluten Musik geführt werden. Nur durch seinen streng formalistischen Standpunkt ist er verhindert worden, diese Folgerung aus seiner Annahme der Symbolik zu ziehen.

Beethovens vierte und fünfte Symphonie mögen uns in ihrem Gesamtinhalte oder in einzelnen Abschnitten ihrer Teile als Beispiele unausgesprochener Programmmusik und des Formalschönen — unter Einnahme des scharf begrenzten, die Symbolik ablehnenden Standpunktes — dienen.

Hanslick führt als Beleg für seine Theorie, daß die absolute Musik nur formalschöner Natur ist, auch ein Beethovensches Werk an, die ersten Takte aus dem Allegro der „Prometheus-Ouvertüre", das allerdings ein charakteristisches Beispiel für die Stimmungsmusik mit unausgesprochenem Programm nicht ist.*) Man müßte dieses Citat als tendenziös gewählt erachten, wenn Hanslick nicht hinzufügte: „Wie mit diesem ganz zufällig gewählten Motiv (den ersten Takten der Ouvertüre) geht es mit jedem anderen Instrumentalthema". Und wir dürfen im Hanslickschen Sinne getrost hinzufügen: Wie mit diesem Werke geht es auch mit jedem anderen der reinen

*) Es sei wiederum betont, daß, obgleich hier nur von der Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm und von der formalschönen Musik die Rede ist, doch zur Stellungnahme gegenüber der Hanslickschen Theorie auch diesmal wieder ein Werk der Programmmusik herangezogen werden muß, weil H. die Kategorie der Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm nicht aufstellt. Ich meine aber unbedenklich in dieser Weise vorgehen zu dürfen; denn die Prometheus-Ouvertüre steht durch ihre architektonische Behandlung ganz auf dem Standpunkte eines Werkes der unausgesprochenen Programmmusik.

Instrumentalmusik — denn: Ihr Inhalt sind tönend bewegte Formen. — Der Leser vor allem wird entscheiden müssen, inwieweit dieses Wort auf die oben angeführten Symphonien paßt; an der Hand rein logischer Gründe kann er nicht genötigt werden, Werke, denen begriffliche Bestimmtheit fehlt, einer der beiden gekennzeichneten Richtungen einzureihen. Musiktechnische Gründe müssen ihm und mir zumeist genügen; vor allem aber ist sein Geschmacksurteil maßgebend. Daß dieses aber ein, durch viele und einheitliche Denkprozesse über das Wesen des Schönen im allgemeinen und der Kunst im besonderen gewonnenes sein muß, daß es eine vielseitige Übung der Sinne und des Geistes in anschauender Thätigkeit zur Voraussetzung hat: dies noch einmal zu betonen, scheint gerade im vorliegenden Falle angezeigt zu sein. — Der von mir versuchten Gruppierung der genannten Symphonien auf der Grundlage des Geschmacksurteiles wird von seiten derer die Beweiskraft abgesprochen werden, welche die Ästhetik eben wegen des Geschmacksurteiles, wegen der Stellung des subjektiven Geistes zum Schönen und wegen des Hineinspielens des Gefühls in die Beurteilung des Schönen als eine vollgültige Wissenschaft nicht ansehen. Ihnen sei folgendes gesagt: Nach meiner oben ausgesprochenen Ansicht über das Wesen des Geschmacksurteiles muß ihm die gleiche Bedeutung inbezug auf die Fragen der Kunst zugestanden werden, wie dem einfachen Verstandesurteile in Sachen der von jeglichem künstlerischen Elemente freien Wissenschaft. — Der subjektive Geist aber ist kein zügellos urteilender, wenn

er durch den Geschmack erzogen ist. Wie auf dem Gebiete der Ethik die Selbständigkeit des Charakters gepriesen wird, wenn der Geist sich zur „Freiheit" durchgerungen hat, wie der scharf urteilende Verstand des einzelnen in Sachen der Erkenntnis als hochdastehend anerkannt wird: so muß auch dem durch Geschmacksbildung zur Selbständigkeit gelangten ästhetischen Urteile ein Gleiches zugestanden werden. — Und was das Gefühlsurteil betrifft, so ist es sicherlich nicht so zuverlässig, wie das Urteil des Verstandes. Aber thatsächlich steht fest, daß ersteres instinktiv so gut wie stets das Richtige und oft genug das Richtigste findet. Es verbessert sich selbst durch größere Einsicht in das Wesen der Kunst, wie das Verstandesurteil durch neue Erkenntnis eines Besseren belehrt wird, und es darf sich neben das letztere stellen, wenn ihm die Schulung des Geistes in Kunstfragen voraufgegangen ist. Nur wer das Wesen des menschlichen Geistes nicht erkannt hat, wer nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen ist, daß die Ästhetik mit allen Fasern in der Psychologie wurzelt: kann die Bedeutung des Geschmacksurteiles, des subjektiven Geistes und des Gefühlsurteiles in Sachen der Kunst anfechten.

Die Einleitung der vierten Symphonie Beethovens enthält Ansätze, die auf eine Sonderstimmung seiner Seele beim Herangehen an dieses Werk schließen lassen. Man vergleiche Takt 2—5 mit Takt 5—7. Dort eine dunkle Färbung des Orchesters, die Eigentümlichkeit der Tonart (b-moll), die Ruhe im Austönen der Akkorde; hier ein gleichmäßig leises Anpochen des Streichorchesters,

untermischt, mit dem auf der None anhebenden Motive des Fagotts; man beachte den Weg, auf dem beide Gedanken dieselbe Dominante (F-dur) erreichen. Gesteigert wird die Wirkung bei der Wiederholung derselben Stelle von Takt 17 ab, dort, wo der Ton ges sich enharmonisch in fis verwandelt, und der zweite Gedanke auf der Grundlage von Fis-dur (Dominante zu H-moll) ruht. Alsbald aber, besonders vom Einsatze des Allegro vivace aus, tritt echt formalschöne Musik ein, entstanden aus der Freude am Schaffen. Und doch regt sich auch hier zuweilen ein geheimnisvolles, ganz besonderes Stimmungsleben (Petersche Partitur S. 17, Zeile 2, Takt 8); so vor dem Beginne der dritten Hauptpartie von dem Fis-dur-Akkorde ppp ab, dem nachher durch enharmonische Verwechselung der Quart-Sext-Akkord B-dur folgt. Sehr bedeutsam ist hier das Kolorit durch die Pauke mit ihren pp-Wirbeln. Daß Beethoven im Anhange zu diesem Satze (Peters S. 27 von Takt 3 ab) nichts Sonderliches zu sagen hat, er, dessen Genialität, dessen tiefes Seelenleben gerade an solchen Stellen mit aller Macht durchzubrechen pflegt: dies ist für mich der Beweis, daß dieser Satz nach seinem Gesamtinhalte vom Standpunkte des Formalschönen aus angesehen werden muß. — Anders verhält es sich mit dem Adagio. Das rhythmisch bedeutsame Motiv des ersten Taktes, dem eine Sonderstimmung nicht recht anzumerken ist, wird zur sinnvollen Begleitung des Hauptthemas. Dieses selbst ist mitsamt dem Thema des Seitensatzes (Peters S. 32, Zeile 2) herrliche Stimmungsmusik. Mehr formalschön

sind neben diesen Sätzen nur der Schluß der Überleitung zum Seitensatze (S. 32, Takt 1—3) und die Rückleitung zum Hauptthema (S. 33, Takt 5—6 und S. 34). Wirkliche Stimmungsmusik sind aber wieder die erschütternden Akkorde S. 36 und der Zwischensatz S. 37, zunächst mit dem entzückenden Gegenspiel beider Violinen und dann mit dem Wechsel zwischen dem das Adagio einleitenden Motive und dem ersten Takte des Hauptthemas. Dies alles mit den herrlichsten Orchesterfarben. — Auch das Allegro vivace (Minuetto) muß von einem andern Standpunkte, als dem formalistischen, beurteilt werden. Der geistvolle, überraschende Wechsel von Motiven in der Ausdehnung von zwei, drei, vier, sechs Vierteln u. s. w., die drollige Betonung durch die ersten Violinen auf dem ersten und bald nachher auf dem dritten Viertel neben dem in beiden Stellen gleichlautenden Thema des Trios, ferner die gleichmäßige Achtelbewegung in kleinen Sekunden (S. 49) — alles dies läßt Beethoven, fast möchte ich sagen, von der schalkhaften Seite her erscheinen. Schade, daß wir nicht wissen, welchen Gegenstand er in dieser launigen Weise behandelt hat. — Der letzte Satz aber hat lediglich formalschönen Charakter trotz des „grimmigen" Orchesteraufschreies vor der Fermate S. 77.

Wir kommen zur C-moll-Symphonie. Den Kommentaren zu den ersten zwei Takten der Symphonie schenke ich keine sonderliche Beachtung, sondern erwähne nur die Behauptung Schindlers: Beethoven habe über diese zwei Takte gesagt „So pocht das Schicksal an die Pforte", und gedenke der Aussage Karl Czernys: Beethoven habe

durch den Gesang eines Vogels (der Goldammer, so steht wunderlicherweise in der betreffenden Anmerkung) das Thema seiner C-moll-Symphonie gefunden (letzteres bei Thayer II, 361). Vielmehr stellen wir uns auf den Standpunkt der Formalisten, indem wir nur den rein musikalisch-formalen Inhalt des Werkes untersuchen. Höchst auffallend ist im Anfange die zweite Fermate, welche um einen ganzen Takt länger ist als die erste; höchst auffallend ist das lange, drohende G der Violinen auf der dritten Fermate, der schnelle FF-Abbruch des Hauptsatzes durch das ganze Orchester auf dem Akkorde c es ges a, das ruckweise Hineingehen in die Dominante des Seitensatzes (Peters S. 4, Takt 7—11). Durch die Plötzlichkeit seines Eintrittes noch eindringlicher wirkend, erscheint der milde Seitensatz. Der Abschluß des Teiles vor dem Wiederholungszeichen — schwarz auf weiß ein Beispiel aus der Harmonielehre für die Verwendung der Dominante und Tonika — tritt mit einer unerhörten Wucht ein. Beim Beginn der Durchführungspartie fällt durch das Kolorit die Wiederholung des Anfangsmotives, sowie der hohle Klang des Intervalles c g auf, dem die Terz zur Akkordbildung fehlt (Fermate S. 6). Ich eile weiter, gedenke der wie Keulenschläge hineinarbeitenden, wechselnden Akkorde des Bläser- und Streicherchores (S. 9, Zeile 1) und gleich darauf der Abklärung beider Klangcharaktere zu einer wunderbaren Milde (S. 9, Zeile 2); es fällt das erste, schwer lastende Fortissimo (S. 10) auf und eben daselbst die im Ansturme der Instrumente sich vollziehende Vorbereitung

der Hauptpartie. Ist das Oboesolo (S. 11) eine Arabeske oder der Ausdruck eines Sehnens, dessen Gegenstand wir nicht bezeichnen können? Unsere unbegriffliche Kunst löst dieses unbegreiflich wundersame Rätsel nicht. Der Anhang des Satzes mit seinem donnernden Sext-Akkorde f as, des und dem sich daran schließenden Septimenakkorde fis a c es, der unschuldig rührende Auftritt des ersten Hauptsatzes nach der letzten Fermate — kann noch ein Zweifel bestehen, daß dieser Satz weit über die Charakteristik hinausreicht, welches das Formalschöne zu bieten vermag? Wir stehen hier auf dem Boden der Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm.

Wie mit diesem, so verhält es sich auch mit den folgenden Sätzen dieser Symphonie. Ich kann sie unmöglich weiter in ihren Einzelnheiten als Beweise gegen den Formalismus in der Tonkunst verfolgen, ohne über den für diesen Abschnitt meines Buches zu Gebote stehenden Raum hinauszugehen. Nur eines sei noch erwähnt. Die große Überleitung zwischen dem Schlusse des Allegro und dem letzten Satze (Peters S. 46) hat, wenn man überhaupt die C-moll-Symphonie der Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm beizählt, als solche nach meiner Auffassung eine besondere Bedeutung. Die unausgesprochene Programmmusik k a n n Konkret-Gedankliches nicht darstellen; diese Stelle w i l l es nicht; über ihr lagert eine eigentümliche Schwüle; sie kann im Hinblick auf das Folgende als das kaum an die Oberfläche kommende heimliche Sichregen der Volksstimme vor einem gewaltigen Ereignisse angesehen werden. Daß

dieses eine That ist, herrlich genug, um durch einen großen Triumphgesang gekrönt zu werden, erfahren wir alsbald im Finale der Symphonie. Wie will sich die formalistische Schule mit solchen Offenbarungen des Menschengeistes wie in dieser Symphonie abfinden? Wo bleibt solchem Wunderwerke gegenüber das Wort: „Der Inhalt der absoluten Musik sind tönend bewegte Formen!"

II.

Die Musik in Verbindung mit den übrigen Künsten.

A. Musik und Poesie.

Durch den Mangel an jeglichem Begrifflichen hat die absolute Musik durchaus abstrakten Charakter. Mit ihren Darstellungsmitteln Konkretes zu zeichnen, unternimmt sie zumeist unter loser Anlehnung an die Poesie — durch die Benutzung eines dichterischen Vorwurfes, oder zum mindesten durch die Zugrundelegung eines poetischen Gedankens —

a. die Programmmusik.

Sie stellt an die Spitze eines Tonwerkes, das im übrigen der Gattung der Justrumentalmusik angehört, als zu behandelnden Gegenstand etwa den Namen einer bedeutenden Persönlichkeit, sie führt uns die Menschen als die Träger der das Menschengeschlecht angehenden hohen

und höchsten Ideen vor, sie schildert uns wirkliche Erlebnisse der Menschen, oder sie nimmt solche aus der Phantasie heraus an, sie zeichnet die sicht- und hörbare Welt in ihren kleinen Regungen oder in ihren gewaltigen Ereignissen, sie malt die Natur in ihrer Ruhe oder in ihrer Bewegung. Sucht die Programmmusik Anhalt bei den Werken der Dichtkunst, so führt sie einen dichterischen Vorwurf in großen Zügen aus, oder sie erläutert musikalisch ein Dichterwerk in seinen Einzelheiten. — Derartige Werke werden häufig als „symphonische Dichtungen" bezeichnet und haben für gewöhnlich folgende charakteristischen Merkmale. Sie bestehen meistens, nicht wie die Symphonien der alten Schule, aus mehreren thatsächlich voneinander geschiedenen Theilen, sondern sie bilden ein fortlaufendes Ganze, das sich nur ideell in verschiedene Theile zerlegt, auch setzen sie gern an die Stelle eines architektonischen Aufbaues das formalistisch freie Leitmotivsystem. Wenigstens ist dies zumeist bei den neusten Anhängern dieser Richtung der Fall. In Deutschland ist solche Kunstbestrebung unter dem Namen der „Neudeutschen Schule" bekannt, wie noch einmal nebenher bemerkt sei.

Solange die Instrumentalmusik als selbständige Kunst dasteht, haben die bedeutendsten Tonsetzer gelegentlich Werke ausgesprochener Programmmusik geschaffen. Ich erinnere nur an Haydns Einleitung zur Schöpfung: „Die Vorstellung des Chaos", eine kurze symphonische Dichtung im modernen Sinne, ohne feste Formen, mit folgenden Leitmotiven:

 

No. 2 auch in diesen Formen:

 oder 

Zum Prinzipe ist diese Kompositionsform auf dem Gebiete der Instrumentalmusik aber erst durch Berlioz und Liszt erhoben worden, und es wird Berlioz von Liszt ausdrücklich als der Erfinder des Leitmotivs im Hinblicke auf dessen „Sinfonie fantastique“ und „Harold“ bezeichnet. Angeschlossen hat sich auch der Programmmusik Richard Wagner mit einigen rein instrumentalen Werken, u. a. dem „Siegfried-Idyll“, das aber mit seinen stetig wiederholten Leitmotiven und den dieselben zusammenhaltenden, fortwährenden Trugschlüssen — so schön auch die Klangwirkungen dieses Werkes sind — nicht recht beweist, daß Wagner die Fähigkeit besessen habe, sich in den neuen symphonischen Formen, also ohne den gewohnten Anhalt an bedeutende dramatische Texte, als großer Meister zu bewegen. Andrerseits muß betont werden, daß u. a. Wagners „Eine Faust-Ouvertüre“ und sein „Kaisermarsch“ Kunstwerke von hoher Bedeutung sind, so daß man wohl gut thut, das „Siegfried-Idyll“ vom Standpunkte einer Gelegenheitskomposition aus anzusehen und zu beurteilen. — Berlioz und Liszt benutzen für ihre Werke noch vielfach die Elemente der alten Architektonik, Wagner aber verschmäht dieselbe gänzlich, und die Epigonen der Jetztzeit glauben zumeist in ihrem Geistreichtum gehindert zu sein, wenn sie sich auf die

alten Formgesetze stützen. In welcher bedeutsamen Weise diese aber auch in der Programmmusik verwertet werden können, beweisen **Beethovens** gewaltige Ouvertüren zu „Egmont" und „Coriolan". —

Das Konkrete zu zeichnen versucht die Programmmusik in dreifacher Weise: sie bildet die sichtbare Welt um, sie ahmt die Schallwelt nach, oder sie sucht den Menschen in seinem gesamten Innenleben zu erfassen. — Die sichtbare Welt wiederzugeben, ist der Programmmusik nur möglich, indem die Erscheinungen für den Gesichtssinn in ähnliche für das Gehör umgesetzt werden. Die Dehnbarkeit der Musik in symbolischer Beziehung eröffnet hier einen weiten Spielraum; jedoch muß die durch die Programme in bestimmte Bahn gelenkte nachbildende Phantasie des Hörers das Meiste leisten, um die Umsetzung der Gesichtseindrücke in hörbare glaubhaft erscheinen zu lassen. — Bei den Nachbildungen der Schallwelt hat es die Musik insofern leicht, als sie sich mit jener auf dem gleichen Gebiete des Hörbaren bewegt. Jedoch bietet die gesamte Natur in harmonischer Beziehung der Musik keine unmittelbaren Vorbilder, in melodischer nur ungefähre, in rhythmischer Beziehung aber kann die Musik manche Lautäußerungen unmittelbar übernehmen. Der bedeutendste Unterschied zwischen allen Lautäußerungen der Natur und der Klangwelt der Musik ist der, daß die letztere das mehr oder minder Regellose der natürlichen Klänge stets „stilisieren" muß. — Bei der Zeichnung bestimmter Persönlichkeiten ihrem Innenwesen nach kommt die ausgesprochene Programmmusik über das Vermögen

der absoluten Musik mit unausgesprochenem Programm eigentlich nicht hinaus; auch sie kann zunächst nur die Bewegungslinien von Allgemeinstimmungen in symbolischer Form zur Anschauung bringen. Aber durch das Programm erscheinen diese als die besonderen Stimmungen des einzelnen; es darf sogar aus diesen heraus ein Rückschluß auf die der dargestellten Persönlichkeit eigentümliche Weltanschauung gemacht werden, und dies um so eher, als die letztere ja durch das Programm ersichtlich sein muß. Dieselbe lediglich aus den Tönen heraus (ohne das Programm) zu konstruieren, ist absolut unmöglich.

Für die Darstellung menschlicher Charaktere lehnt sich die neue Schule gern an die Gesetze der Dramatik an; sie macht den in jedem einzelnen Falle sich besonders entwickelnden psychologischen Prozeß zur Richtschnur für die formale Ausgestaltung, und man muß gestehen, daß diese Schule gerade in der psychologischen Weiterentwickelung der grundlegenden Leitmotive ihrer Tonstücke viel Geistreiches zutage gefördert hat, ebenso wie sie das Lokalkolorit und die Situationen, unter denen ihre Helden auftreten, an der Hand des höchster Charakteristik fähigen modernen Orchesters vortrefflich zu zeichnen versteht.

Einen formalen Zwang über jene psychologische Grundlage hinaus lehnt diese Schule seit langem grundsätzlich ab, und sie begiebt sich damit auf ein gefährliches Gebiet, wenn sie dichterische Vorwürfe wählt, welche jener menschlich verständlichen Grundlage entbehren, wenn sie die Schilderung des Menschenlebens verläßt und vermeint, Naturszenen, landschaftliche Bilder u. s. w. ohne

jegliche Architektonik darstellen zu können. Nur zu leicht starrt hier dem Hörer ein Chaos von Tönen entgegen, in dem die Leitmotive die einzige dürftige Leuchte bilden. — Das unvergängliche Vorbild für die Darstellung eines großen seelischen Prozesses an der Hand programmatischer Überschrift, mit Beibehaltung der alten Stilgesetze ist Beethovens „Eroica"; ein anderes nicht minder großes Beispiel ist seine Schilderung bestimmter Seelenstimmungen und die Darstellung der sicht- und hörbaren Welt in der Pastoral-Symphonie.

Die verschiedenartigen „darstellenden" Seiten der Programmmusik werden häufig als „Tonmalerei" bezeichnet — eine etwas ungenaue Bezeichnung; denn die Malerei bietet stets wirklich Konkretes, auch wo sie symbolisiert, während die Tonmalerei Konkretes nur symbolisch andeuten kann.

Die neuste Programmmusik setzt an die Stelle der Themen in der Sonate, im Rondo u. s. w., für welche die Satz- und Periodenbildung üblich ist, zumeist das Leitmotivsystem mit mehr oder weniger bestimmten Abschlüssen und sehr verschiedenen Längen der einzelnen musikalischen Gedanken; an Stelle der alten Kunstformen aber, z. B. der Sonaten-, der Rondoform, des Liedes mit Variationen, der Fuge, des Kanons u. s. w. meistens die freie Kontrapunktik; eine fessellose, vielgestaltete Selbständigkeit in der Führung der Stimmen, wobei die Leitmotive bald in dieser, bald in jener Stimme aufleuchten. Bei Liszt und Berlioz aber, als den ältesten Vertretern dieser Richtung, werden in der thematischen

Behandlung und in dem Gesamtaufbau der Werke fast immer noch die alten architektonischen Gesetze innegehalten.

In ihrem Bemühen, das Konkrete zu zeichnen, spannt die neudeutsche Schule die Ausdrucksfähigkeit der musikalischen Darstellungsmittel auf das Äußerste an, sie bevorzugt rhythmische Überraschungen, neue Orchestereffekte durch Klangcharaktere und Stärkegrade, kühnste Modulationen, sowie Häufung von Dissonanzen. Nicht selten verfällt sie in allen diesen Beziehungen in ein Übermaß des Gebens, das einerseits ihrer Weiterentwickelung schädlich gewesen ist, andrerseits die Achtung vor dieser Richtung nicht gerade erhöht hat. Und mit Recht. — Eine Häufung rhythmischer Überraschungen innerhalb desselben Tonwerkes ist nichts anderes als eine Überfülle von Antithesen, Inversionen oder logischen Spitzfindigkeiten in einer Rede In beiden Fällen, dem musikalischen und dem sprachlichen, leidet darunter der Inhalt. — Neue Orchestereffekte durch Klangcharaktere und Stärkegrade sind ein Zeugnis für den Geistesreichtum des Verfassers. Ihr Übermaß verstößt gegen das künstlerische Grundgesetz der richtigen Verteilung von Licht und Schatten, dessen Anwendung auch die neudeutschen Stürmer ungestraft nicht aus dem Wege gehen dürfen. — Für die Aufnahme neuer, kühner Modulationen ist unser Ohr empfänglich und bildungsfähig. Die Gewöhnung spielt hier eine wichtige Rolle. Man denke daran, welchen Staub seiner Zeit der verminderte Septimenakkord Claudio Monteverdes aufgewirbelt hat, und wie verbraucht dieses Kunstmittel

heutzutage ist. Nur eine Häufung von Klängen ohne gemeinsame Obertöne ist physikalisch bedenklich und schafft physiologisch-psychisch Mißbehagen. Die Neudeutschen erleiden mit ihren Arbeiten da Schiffbruch, wo sie diese Gesetze nicht beachten. Ein beliebtes Mittel, musikalische Gedanken weiterzuspinnen, ist für die Neudeutschen die Anwendung des Trugschlusses. Die naturgemäße Auflösung des Septimenakkordes ist physikalisch begründet und darum immer von derselben physiologisch-psychischen Wirkung begleitet. Durch den Trugschluß wird der Geist stets von neuem aufgerüttelt, statt, wenn auch nur auf einen Augenblick, zur Ruhe gebracht zu werden. Die Nervenerregungen an Stelle innerer Befriedigung, als Endergebnis mancher Kunstgenüsse aus der neudeutschen Schule, hängt nicht zum geringsten Teile mit der übermäßigen Verwendung des Trugschlusses in diesen Werken zusammen. Auch gegen die gehäufte Verwendung der Dissonanzen sprechen gewichtige physikalische und physiologische Gründe. Die Neudeutschen vermeiden in ihren Werken fast geflissentlich den ruhig tönenden Dreiklang, und wenn sie ihn bringen, so tritt er im Trugschlusse auf, oder es wird ihm irgend eine Dissonanz angehängt. Man begegnet in ihren Werken oftmals in hunderten von Takten nur Dissonanzen, nicht aber einem einzigen klaren Dur- oder Molldreiklange. Dies ist wider die Natur; denn unter allen Akkorden ist der Durdreiklang*)

---

*) Auf den Molldreiklang gehe ich hier nicht näher ein; seine Bedeutung ist eine ähnliche wie die des Durdreiklanges. Es bleibe unerörtert, ob er der vierte, fünfte, sechste Ton einer

der einzige, dessen Element lauter dem Grundtone naheliegende Obertöne (der vierte, fünfte und sechste) sind, ein Umstand, der gebieterisch eine reichliche Anwendung desselben erheischt. Von dieser Grundbedingung kann sich keine Schule zu keiner Zeit lossagen.

Der Kunstgenuß an einem Werke der neudeutschen Schule ist nicht leicht erkauft, er ist nur möglich bei genauer Kenntnis des bezüglichen Vorwurfes, ja sogar der Partitur; so lange beides nicht der Fall ist, befindet sich der Hörer im Zustande eines fortwährenden Tastens und Suchens, vor allem in der begründeten Neugier, wie der Komponist der musikalischen Zeichnung des dichterischen Gedankens gerecht worden ist.

Nach zwei Richtungen hat die Programmmusik eine gewisse Berechtigung: zunächst darin, daß sie an die Stelle der alten Sonatenform neue Gebilde setzt, und ferner darin, daß sie die Anwendung der Darstellungsmittel steigert. — Die alte, auch für die Symphonie maßgebende Sonatenform hat sich nicht etwa überlebt, aber Beethoven hat dieselbe mit seinem gewaltigen Geiste so erfüllt, daß etwas Neues auf diesem Gebiete schwer zu erreichen ist. Einer nur vor allen hat dies bis jetzt möglich gemacht — Brahms, dessen machtvolle Persönlichkeit unter pietätvoller Innehaltung der Beethovenschen formalen Grundgesetze sich auch in Beethovens Geist hineingelebt und starke individuelle Züge

Untertonreihe ist (die übrigens physikalisch nicht fest steht), wie Riemann will, oder ob er dem Durdreiklang gegenüber minderwertig ist, wie Helmholtz nachweist.

dem ideellen Gehalte hinzugefügt hat, so z. B. in der ersten C-moll-Symphonie. Warum sollen aber bedeutende, nach selbständiger Äußerung ringende Geister, die sich bei ihrem Schaffen in den alten Formen beengt fühlen, nicht ein neues System aufstellen dürfen? Das der Mitwelt Ungewohnte wird späteren Generationen ein Gewohntes sein; der menschliche Geist besitzt auch auf ästhetischem Gebiete ein starkes Vermögen des Sichanpassens. — Und wenn einmal der mit den Darstellungsmitteln der absoluten Musik arbeitenden Programmmusik zugestanden wird, das ihr von Hause aus fremde Gebiet konkreter Gestaltungen zu betreten, so dürfen von ihr diese musikalischen Darstellungsmittel mit Fug und Recht auch soweit ausgekauft werden, als zwischen ihnen und den dichterischen Vorwürfen ihrer Werke überhaupt Analogien aufgedeckt werden können. Gerade in dem Auffinden solcher Verwandtschaften zeigt sich der geistige Spürsinn, die geistige Stärke der neuen Schule. Die Gefahr für sie liegt in der Möglichkeit, bei diesem Streben nach Originalität ins Gesuchte, ja Gewaltsame zu verfallen. Beispiele dieser Art weist die neue Schule genugsam auf. Hingegen darf der vorurteilslos denkende Musiker sich mit Werken wie Liszts „Les préludes", denen das geistvolle Auskaufen eines motivischen Grundgedankens in wohl angelegter Form nachzurühmen ist, wohl einverstanden erklären. Auch handelt es sich in diesem Werke um einen so allgemein gehaltenen, dichterischen Vorwurf, daß das „Stimmungsgebiet" der unausgesprochenen Programmmusik eigentlich garnicht verlassen wird. Zur

Darstellung gelangt nämlich hier das Menschenleben in seiner Liebe, im thatkräftigen Ringen, im Kampfe der Leidenschaften, in der Lust des Landlebens, im Schlachtengewühl, und als das höchste wird zuletzt wieder das thatkräftige Ringen gepriesen. Das wäre echt „Faustisch", wenn nicht den Komponisten etwa die Notwendigkeit formellen Abschlusses zu solcher Gestaltung getrieben hätte. Durch die Wiederkehr dieses großen Teiles, der vom thatsächlichen Ringen handelt, (Partitur S. 7—12 und S. 91—97), gewinnt das ganze Werk erhöhte formelle Einheit; es gemahnt nunmehr an die Architektonik der alten Schule. Obiges Programm ist übrigens ein Rezept, nach dem viele Symphonien der alten Schule in gleicher Weise angefertigt sind. — Auch Liszts „Tasso" ist ein Werk, das hohe Anerkennung verdient. Mit einigen banalen Akkordwendungen und der trivialen Einführung seines letzten Teiles wollen wir nicht weiter rechten. — Wie nahe liegt es hier, der eminenten Künstlerpersönlichkeit eines Berlioz zu gedenken, seines gewaltigen Könnens auf instrumentalem, auf kombinatorisch-kontrapunktischem Gebiete und anzuerkennen, daß er selbst in entlegene Gebiete der Ideenwelt musikalisch hineinzudringen imstande war. Aber sein Geist ging in Sprüngen. Und wenn wir ihm dies auch im Hinblicke auf seine Stammeseigentümlichkeiten, seine Lebensführung und die zu seiner Zeit auf der Tagesordnung stehende pessimistische Weltanschauung nachsehen wollten — wir dürfen es ihm, so lange wir noch auf deutsche Eigenart, auch auf dem Gebiete der Kunst halten wollen, nicht verzeihen,

daß er das Barocke in unsere Kunst eingeführt, daß er der Darstellung auch des Gemeinen in seinen Werken eine Stätte eingeräumt hat, wie dies in der Orgie der Banditen in seiner Harold-Symphonie geschehen ist. Denn er hat hiermit dem lüsternen Sinne derer, die Auswüchsen, wie sie der modernste Naturalismus bringt, zuzujubeln noch imstande sind, auf musikalischem Gebiete Vorschub geleistet.

Die Berechtigung der Programmmusik kann aber noch unter anderen, als nur den Gesichtspunkten nachgewiesen werden, daß die neuen Formen, daß das Auskaufen der Darstellungsmittel eine durchaus natürliche Erklärung finden. Vor der mit Haydn beginnenden Epoche unserer Klassiker steht die der älteren, rein-kontrapunktischen Klassizität mit ihrem letzten und größten Vertreter, Seb. Bach. (Um die Verdienste der großen Vokalkomponisten jener Zeiten handelt es sich hier nicht; denn uns beschäftigt zur Zeit nur die Instrumentalmusik.) Seb. Bachs Kontrapunktik war nicht immer die sog. freie der modernen Richtung, wie sie vor allen R. Wagner meisterhaft gehandhabt hat; sie war zumeist an die Formen des Kanons, der Fuge und der Nachahmung überhaupt gebunden, aber die neue Kontrapunktik ist aus dem Geiste der alten herausgewachsen, ja sie ist ein Beweis von Bachs eminentem Einflusse bis in unsere Zeit hinein. Ihre Berechtigung hat die neue Richtung hinsichtlich ihrer vielfach freikontrapunktischen Satzweise dadurch, daß sie auf Bachs Schreibweise fußt. Auch das Gesetz des Satz- und Periodenbaues mit der Ebenmäßigkeit

taktischer Gliederungen kannten die Alten nicht, und in thematischer Beziehung hatten sie zwar nicht vielfache Leitmotive, aber sie hatten ein solches, oder zwei und drei in der Fuge. Auch darin, daß sich die neue Schule von der Ebenmäßigkeit des taktischen Aufbaues lossagt, kann sie sich auf die Alten berufen, wie sie in gewissem Sinne für ihre Leitmotive die Vorgänger in den Fugenthemen findet.

Der Versuch der Programmmusik, sich durch die Schilderung des Konkreten auf ein Gebiet zu begeben, das ihr eigentlich als absoluter Musik verschlossen ist, findet seine natürlichen Grenzen in Folgendem: Sie kann nicht jegliches Konkrete darstellen, sondern nur solches, für das die musikalischen Darstellungsmittel Analogien bieten. Und in diesem Aufsuchen von Analogien zeigt sich der symbolische Charakter auch dieser Art von Musik. Dem Tonmaterial fehlt die begriffliche Bestimmtheit. Nicht unmittelbar kann die Programmmusik auf den Kern des gedanklichen Inhalts gehen, sondern nur durch die Symbolik, durch Analogie, dadurch, daß dem abstrakten Charakter der absoluten Musik konkrete Eigenschaften zugestanden werden. Programmmusik ist und bleibt immer nur ein Versuch, das Konkrete vermittelst des abstrakten Tonmateriales auszudeuten. Nehmen wir an, daß ein Programm verloren geht, so haben wir absolute Musik vor uns; statt dieses verlorenen Programms können sehr viele andere, oftmals vom Wesen des ersten grundverschiedene zu dem vorliegenden musikalischen Kunstwerke hinzugedeutet werden.

Von den absoluten Anhängern der Programmmusik wird diese mit Vorliebe als die Musik „des Ausdruckes" bezeichnet, ja zuweilen gefordert, daß unsere Kunst stets nur eine solche sein soll, und zwar nicht nur als Stimmungsmusik, als der symbolische Ausdruck vielgestalteten seelischen Lebens, als Phantasiegebilde, welche die Ereignisse der Welt mit feinem dichterischen Sinne nachbilden, sondern als die das Konkrete auf geradem Wege zeichnende Kunst. Dem darf entgegengehalten werden: Eine Musik des Ausdruckes seelischen Lebens ist die Musik stets gewesen. Das Konkrete aber wird sie niemals unzweideutig ausdrücken können. Denn die Symbolik und das Abstrakte gehören unzertrennlich zum Wesen des einzelnen Tones, wie zu dem der absoluten Musik überhaupt. An haarscharfer Charakteristik bis hinan an die Darstellung des Konkreten wird die Musik immer mehr zunehmen, und in der Zeichnung auch der subtilsten Seelenerregungen wird sie, wie im allgemeinen, so besonders auch als Programmmusik, immer mehr vorschreiten; aber den Schritt in das unzweideutig begrifflich Bestimmte hinein wird die letztere nie vollziehen können. In allerneuster Zeit haben die Werke von Richard Strauß („Don Juan", „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegels lustige Streiche") den Beweis geliefert, welche eminente Fähigkeit die absolute Musik als Programmmusik zur Zeichnung individuell zugespitzter Verhältnisse besitzt. Und es gehört keine besondere prophetische Gabe dazu, zu behaupten, daß von solchen Wer-

ken aus die Weiterbildung der berechtigten Programmmusik in der Zukunft erfolgen wird.

Die Verbindung der Musik mit der Poesie ist in der Programmmusik eine nur lose. Organisch geeint erscheinen beide Künste in der Vokal- und Vokal-Instrumentalmusik.

Wir wenden uns zunächst zur Betrachtung der ersteren;

b) die Vokalmusik.

Das Kunstmaterial derselben, der Gesangston, setzt sich aus zwei Elementen, dem Ton und dem Worte, zusammen; beide aber erscheinen in ihm zu einer unlöslichen Einheit verbunden, indem der Ton als Gesangston stets nur in der Färbung auftritt, die er durch einen besonderen Vokalklang erhält. Kann schon in dieser Verschmelzung der beiden Kunstmaterialien ein Beweis für die organische Verbindung beider Elemente der Gesangsmusik gefunden werden, so ergiebt sich dieselbe noch schärfer aus dem Umstande, daß Ton und Wort unter gleichen physiologischen Vorgängen entstehen. — Im Kehlkopfe werden durch die verschiedenen Spannungen der Stimmbänder Grundtöne mit ihren Obertönen erzeugt. Zur Hervorhebung der einzelnen Sprachlaute stellt sich der Mund- und der Nasenrachenraum durch die Thätigkeit der beweglichen Mundteile besonders ein. Bei Erzeugung der Vokale wirkt die Mundhöhle resonierend, d. h.: Ihre Eigentöne entsprechen gewissen

Obertönen aus der Reihe der im Kehlkopfe erzeugten; die letzteren werden durch die Eigentöne der Mundhöhle verstärkt. Die verschiedenen Vokalklänge beim Sprechen und Singen entstehen dadurch, daß die Eigentöne der Mundhöhle und gewisse im Kehlkopfe erzeugte Obertöne zusammenklingen.

Ein weiterer Beweis für die organische Verbindung von Wort und Ton in der Vokalmusik ergiebt sich aus Folgendem: Musik und Poesie sind Künste successiver Anschauung. Das Organ zur geistigen Aufnahme beider ist das Ohr; deshalb kann sich beim Hören der Vokalmusik der Geist mehr konzentrieren, als wenn sich die Musik mit einer Kunst simultaner Anschauung verbindet; denn während hier das Aufmerken durch die verschiedenen Thätigkeiten des Auges und Ohres geteilt ist, wird bei der Vokalmusik nur ein und dasselbe Sinnesorgan in Anspruch genommen.

Und ein dritter Beweis: Zwei Künste können sich inbezug auf ihren Inhalt nur vereinigen, wenn ihre Materialien und Darstellungsmittel in wesentlichen Punkten zusammenfallen oder zum mindesten bedeutsame Ähnlichkeiten aufweisen. Wort und Ton sind unmittelbare Äußerungen unseres Innenlebens, das Wort als Ausdruck des Gefühls und jeglicher verstandesmäßigen Regung, der Ton aber, dem die begriffliche Bestimmtheit fehlt, als stilisierte Äußerung unseres Gefühlslebens. Organisch verbunden sind also beide Kunstmaterialien insoweit, als sie der Ausdruck des Gefühlslebens sind. Die Schilderung

des letzteren ist das hauptsächlichste Inhaltsgebiet der Vokalmusik.

Die lyrische Poesie liefert für diese neben dem Gefühlsgehalt den gedanklich feststehenden Inhalt. Die Aufgabe der Musik ist es, diesen Gefühlsgehalt zu vertiefen; sie zeichnet ihn — wie die absolute Musik — zunächst in den Bewegungslinien von Allgemeinstimmungen; aber durch die Klarheit des Wortes gewinnt die Musik hier auch die Fähigkeit, das Seelenleben bestimmter Persönlichkeiten wiederzugeben und programmatisch zu wirken, so daß sie nunmehr das besondere Stimmungsleben jeglichen lyrischen Stoffes mit großem Feinsinne wiederzugeben vermag. Zum Unterschiede von der absoluten Musik muß aber der Vokalmusik die Darstellung des Formalschönen verschlossen sein, wenn anders die Verbindung von Wort und Ton eine organische bleiben soll. Dem Formalschönen fehlt jeglicher konkrete Inhalt, den die Sprache vollauf besitzt, und den der Ton durch die Verbindung mit der Sprache gleichfalls erhält. Zudem sind dem Gesangsorgan hinsichtlich des Tonumfanges und der Beweglichkeit zu enge Grenzen gesteckt, als daß es auf formalschönem Gebiete mit Glück verwandt werden könnte. Zur Zeichnung des Formalschönen sind nur Orchesterinstrumente geeignet.

Epische Stoffe kann die Vokalmusik nur behandeln, wenn sich in ihnen ein Stimmungsleben ausbreitet, und dem Dramatischen gegenüber verhält sie sich naturgemäß spröde; denn das Stimmmaterial ist durch die Möglichkeit der Ermüdung bei großen Anforderungen, durch

seinen geringen Umfang, seine beschränkte Beweglichkeit und durch die Grenzen, welche jedem, auch dem geübtesten Organe hinsichtlich der Treffsicherheit gesteckt sind, gehindert, dramatische Stoffe mit weit ausgreifender, scharf zugespitzter Entwickelung selbständig zu bewältigen. Für eine vor unseren Augen sich abspielende Handlung ist die reine Vokalmusik nur für Augenblicke am Platze, als Einzelgesang etwa im kurzen, unbegleiteten Rezitativ, oder wenn der Chor mit wenigen Schlagwörtern selbstthätig in die Handlung eingreift. Anders verhält sich die Sache bei dramatisch angelegten, lyrischen oder episch-lyrischen Stoffen, d. h. denjenigen, in welchen seelisches Leben mit solcher Naturwahrheit zum Ausdrucke kommt, daß der letzte Schritt, die Umsetzung des ausgereiften Gedankens in wirkliche Handlung, fast unausbleiblich erscheint. Das hier aufs Höchste erregte Stimmungsleben kann durch die Vokalmusik sehr wohl dargestellt werden und zwar innerlicher, als es das bloße Wort vermag; denn jene steht hier auf dem Boden des Lyrischen. Nur muß eine solche Komposition Licht und Schatten richtig verteilen; sie darf nicht zu gedehnt sein; auch muß sie aufgeregtes und in ruhigeren Bahnen sich bewegendes Seelenleben unterscheidend zur Darstellung bringen, wenn sie nicht an den Grenzen der Ausführbarkeit durch die Sänger und der Aufnahmefähigkeit seitens der Hörer scheitern will.

Aber das Darstellungsgebiet der Vokalmusik beschränkt sich nicht nur auf weltliche lyrische Stoffe, sondern auch die Mehrzahl von Werken religiösen

Inhaltes ist zur Darstellung durch die Vokalmusik geeignet; denn dadurch, daß letztere zur Andacht anregen, haben sie lyrischen Charakter, bewegen sie sich auf dem Boden der Vokalmusik.

In einfachster Form erscheint die Vokalmusik als einstimmige Gesangsmelodie. — Ihrem Toninhalte nach ist eine Melodie eine angenehm berührende, wohlgeordnete Reihe nacheinander erklingender Töne. Wir stellen an eine solche nicht notwendigerweise hohe, künstlerische Anforderungen; es genügt, daß sie zunächst nur physiologisch-psychisches Wohlbehagen (die unterste Stufe ästhetischen Genusses) hervorruft. Dies geschieht, sobald ihre aufeinanderfolgenden Töne gemeinsame Obertöne haben, oder Obertöne eines gemeinsamen Grundtones sind. — Wohlgeordnet erscheint eine Melodie, wenn sich die musikalischen Gedanken im Sinne der Architektonik der klassischen Schule an die für ihre Längen maßgebenden Gesetze binden, und wenn in ihrer Aufeinanderfolge die Regeln von der Verwandtschaft der Akkorde zum Ausdrucke kommen, d. h., wenn aus der Folge der Töne ersichtlich ist, daß die Melodie, von der Tonika ausgehend, sich planmäßig in die Dominanten und Medianten wendet und wieder in der Tonika schließt. — Jede Gesangsmelodie muß sich in ihren Hebungen und Senkungen sowie in ihren Betonungen dem Sinne der Worte anschmiegen, wobei die Vokale der einzelnen Silben dem Rhythmus der Musik zuliebe bestimmte Zeitlängen annehmen. In ihrer einfachsten Form erscheint sie im einstimmigen weltlichen Volksliede und im Chorale —

dem geistlichen Volksliede. In beiden Fällen ist sie Strophenlied, d. h. dieselbe Melodie wiederholt sich bei den verschiedenen Strophen eines Gedichtes. Die Musik kann hier den Gefühlsgehalt einer Dichtung nur in seinen allgemeinen Bewegungslinien wiedergeben.

Das weltliche und geistliche Volkslied kann auch mehrstimmig auftreten, aber die begleitenden Stimmen müssen so einfach gehalten sein, daß der Charakter des Volksliedes nicht verletzt wird; jedoch werden um der Würde des Stoffes willen an den begleiteten Choral höhere Anforderungen gestellt, als an das mit Begleitung versehene weltliche Volkslied. Musiktechnisch stellt sich die in der Form einfache, mehrstimmige Bearbeitung eines Chorales als eine Gattung des Kontrapunktes dar: als diejenige des einfachen Kontrapunktes zumeist in der Form Note gegen Note.

Das weltliche Volkslied, vom Kindermunde oder von sonstigen ungeschulten Kräften gesungen, und der Choralgesang einer Gemeinde bieten durchaus ästhetischen, ja unter Umständen erhebenden Genuß; denn der einfache Charakter solcher Wiedergabe entspricht durchaus dem einfachen Wesen des Volksliedes.

Wenn der Gedankeninhalt und das Stimmungsleben eines lyrischen Stoffes einer Region angehören, in der sich das naive Erfassen und Empfinden des Volkes nicht mehr heimisch fühlt, oder wenn seine Gesangsfertigkeit an der Grenze der Leistungsfähigkeit angelangt ist, so ist das weltliche und geistliche Volkslied nicht mehr am Platze.

Eine verfeinerte Form der Vokalmusik ist auf weltlichem Gebiete das „Kunstlied". In poetischer Beziehung kann für dieses die Scheidung der Stoffe nach der Seite objektiver oder subjektiver Lyrik vorgenommen werden. Ein Kunstlied gehört der ersteren an, wenn der Gedankeninhalt das Stimmungsleben der Allgemeinheit wiedergiebt, und wenn die Person des Dichters hinter dem dargestellten Stoffe zurücktritt. „Über allen Gipfeln ist Ruh'" wäre ein Musterbeispiel dieser Gattung. Subjektiv ist die Lyrik dann, wenn der Stoff in romantisch-schwärmerischer Weise ausgestaltet ist, das Seelenleben bestimmter Personen thatsächlich geschildert wird, oder der poetische Gehalt auf bestimmte Personen bezogen werden kann, und wenn, wie dies bei Heine der Fall ist, der Dichter in seiner Eigenart häufig in den Vordergrund tritt.

Auch musikalische Werke auf dem Gebiete der weltlichen Vokalmusik können der objektiven oder subjektiven Lyrik angehören. Repräsentant für die erste Richtung ist Schubert, für die zweite Schumann. Die objektive Lyrik in der weltlichen Musik verträgt noch strophische Gestaltung, nicht so die subjektive; für letztere ist die Form des sogenannten „durchkomponierten" Liedes besonders geeignet, in welchem an Stelle eines architektonischen Aufbaues eine freie Weiterbewegung musikalischer Gedanken gesetzt ist. Bei dieser Form ist es möglich, den poetischen Stimmungsgehalt in seinen Einzelheiten wiederzugeben, während die Werke objektiver Lyrik das spezielle Stimmungsleben eines Gedichtes mehr

im großen Zuge musikalisch darstellen. In Werken subjektiver Lyrik nimmt die Musik durchaus programmatischen Charakter an.

Während das weltliche Volkslied ein- und mehrstimmig auftreten kann, im letzteren Falle aber die begleitenden Stimmen (wie schon angedeutet) durchaus monodisch gestaltet sein müssen, um dem Liede den Charakter der Einfachheit zu wahren, ist das Kunstlied nicht anders als in mehrstimmiger Behandlung denkbar. Auch ist eine kunstvolle Führung der begleitenden Stimmen notwendig; denn gerade diese hebt die Stimmung des speziellen Gedichtes ihrer ganzen Tiefe nach heraus. Die begleitenden Stimmen des mehrstimmigen Kunstliedes bewegen sich zumeist in der Form freier Kontrapunktik, oder sie mischen monodische und kontrapunktische Behandlung.

Beim polyphonen mehrstimmigen Kunstgesange werden dieselben Textworte infolge der besonderen motivischen Behandlung oftmals nicht zu gleicher Zeit ausgesprochen, sondern sie erscheinen im Zusammenklange der Stimmen in verschiedenartiger Mischung. Gerade hierin macht sich das individuelle Leben der beteiligten Stimmen bemerkbar. Nehmen wir noch hinzu, daß beim Kunstliede die Verwendung der Akkorde, der Rhythmus, die Dynamik viel reichhaltiger sind als im Volksliede, und daß die verschiedenen männlichen und weiblichen Stimmgattungen durch ihre besondere Tonfärbung eben so viele Stimmcharaktere repräsentieren, so ist nicht zweifelhaft, daß im mehrstimmigen weltlichen Kunstgesange der Stimmungsgehalt eines lyrischen Stoffes in seiner ganzen Tiefe zur

Darstellung gelangen kann. Die verschiedenen Kunstzweige, um die es sich hier handelt, sind: Frauen-, Männer-, sowie gemischte Chöre (alla capella). Auf diesem Gebiete hat z. B. Schubert als objektiver Lyriker Herrliches geleistet; ich erinnere an seine Komposition: „Die Nacht“. Mendelssohn ist bemüht, lyrisch-objektiv zu schreiben, aber seiner stark ausgeprägten Subjektivität wegen gelingt ihm dies nicht immer. Durchaus subjektiv ist aber Schumann; von ihm seien genannt die herrlichen Männerchöre: „Die Rose stand im Tau“, die „Lotosblume“ und von seinen Chorballaden für gemischten Chor: „Schön Rohtraut“.

Der mehrstimmige kirchliche Kunstgesang*) muß, wie auf weltlichem Gebiete das Kunstlied, in allen Fällen eintreten, wo höhere ästhetische und technische Gesichtspunkte maßgebend sind, als die beim einfachen Gemeindegesange geltenden. Er ist die vollendetste Form der Vokalmusik. Durch die tiefsinnigen Gedanken, welche in ihm zum Ausdrucke kommen, durch die Heiligkeit des Ortes, für den er bestimmt ist, muß sich die Musik in ihm zu ganz besonderer Höhe erheben. Er bildet das Arbeitsfeld des gelehrten und mit tiefem religiösen Empfinden ausgestatteten Musikers. Benutzt werden zur musikalischen Komposition für die

*) Dieser Abschnitt ist vielfach mit musikgeschichtlichen Erörterungen durchsetzt, da dem Verfasser diese Darstellungsweise besonders geeignet erschien, die hier in Betracht kommenden ästhetischen Momente klar hervortreten zu lassen.

katholische Kirche der Meßtext und das Bibelwort in der Form der Motette und der Psalmen und die Hymnendichtungen, für den evangelischen Gottesdienst aber außerdem noch das Kirchenlied sowie freie poetische Stoffe.

Der gedankliche Inhalt, ersonnen in der Anbetung Gottes, ist bestimmt, den Geist zu inbrünstiger Andacht anzuregen und zu den höchsten sittlichen Thaten zu entflammen. Durch jene Erregung des Gefühlslebens nimmt die gesamte kirchliche Vokalmusik, wie wir schon sahen, lyrischen Charakter an. — Im weiten Raume des Gotteshauses kommt der einzelne (zumal im katholischen Gottesdienste) nur in seinen persönlichen Anliegen an Gott zur selbständigen Geltung. Die Gesänge und Worte des Priesters wenden sich im wesentlichen an die Allgemeinheit. Aus einem Werke kirchlichen Kunstgesanges darf die Person seines Verfassers nicht auffällig hervortreten, weil sonst beim Hörer leicht statt der Erregung des Andachtsgefühles eine Thätigkeit des kritisch urteilenden Verstandes eintritt.

Diese drei Punkte: die Gefühlserregung, die Inanspruchnahme der Allgemeinheit und das Zurücktreten des schaffenden Künstlers hinter seinem Werke sind für die ästhetische Beurteilung kirchlicher Vokalmusik von Wert. Diese steht hierdurch zunächst auf dem Standpunkte weltlicher, objektiver Lyrik. Aber wie die absolute Musik aus der Darstellung der Bewegungslinien von Allgemeinstimmungen zur Programmmusik vorgeschritten ist, wie das mehrstimmige weltliche Kunstlied den Weg von der objektiven zur subjektiven Lyrik gefunden hat:

so hat auch die kirchliche Vokalmusik den absoluten Standpunkt objektiver Lyrik im Laufe der Zeiten verlassen und mehr und mehr subjektiven Charakter angenommen; sie kann sich jedoch darin nur behaupten, wenn die musikalische Form der Weihe des Gegenstandes durchaus entspricht. Es ist aber eine beachtenswerte Erscheinung, daß dem Objektivismus in der kirchlichen Vokalmusik eine Epoche stark ausgeprägten Subjektivismus in den Satzkünsteleien der niederländischen Tonmeister im Mittelalter vorausgeht. Palestrina ist der erste und hauptsächlichste Vertreter der objektiv-gottesdienstlichen kirchlichen Vokalmusik. Seiner Bedeutung entsprechend, muß ich auf das Wesen seiner Richtung etwas genauer eingehen.

In den weihevollen Tönen des Gregorianischen Choraltones verkündet der Priester der katholischen Kirche in der Messe die Heilswahrheiten. — Ein Gleiches thut Palestrina, indem er die musikalischen Motive zu seinen Werken häufig jenen Weisen entnimmt und seine Schöpfungen auf dem Systeme der alten Kirchentonarten aufbaut.

Es liegt in dem Meßgottesdienste ein gewisser Zug starrer Erhabenheit. Die vom Altare her in einer dem Laien unverständlichen Sprache ertönenden Gesänge klingen eintönig-feierlich und erheben sich nie zu besonderer Leidenschaftlichkeit. — Das System der jeder Kirchentonart eigentümlichen Dreiklänge kommt in den Werken Palestrinas gleichfalls starr-erhaben und feierlich-eintönig zur Geltung. Die einzelnen Stimmführungen sind durch ihre maßvolle Schönheit ergreifend, sie schwin-

gen sich aber fast nie zu besonderer Leidenschaftlichkeit auf.

Das in ruhiger, abgeklärter Weise vorüberziehende vielgestaltete Ceremoniell des Meßgottesdienstes, der zudem in den Gotteshäusern Roms — für die Palestrina schrieb — eine große Zahl von Geistlichen verschieden und doch einheitlich beschäftigt; das Wesen des Meßgottesdienstes, der alle Versammelten innerlich und äußerlich und doch mit Ausnahme des celebrierenden Priesters keinen besonders in Anspruch nimmt: dies alles findet sein Spiegelbild in den maßvollen, kontrapunktischen Gestaltungen Palestrinas. In ruhiger, abgeklärter Weise hebt er, über die einfache Drei- und Vierstimmigkeit oftmals hinausgehend, die Hauptmomente des Textes hervor; jede Stimme hält sich in den natürlichen Grenzen ihres Umfanges und tritt im gegebenen Augenblicke motivisch heraus, um sich sofort wieder dem Ganzen als Glied einzuordnen. Jedes Motiv hat bestimmten Charakter, so daß es sich in besonderer Weise von den anderen abhebt, alle aber gleichen sich durch „edle Einfalt und stille Erhabenheit".

Aber wie das Starre des Meßgottesdienstes nur scheinbar ist, wie derjenige, der sich frommen Sinnes in ihn versenkt, durch ihn zu persönlicher Andacht kommt, so erfüllt auch den Empfänglichen Palestrinas Musik mit Rührung. Nur wer ihr innerlich fremd gegenüber steht, wird über ihre Kälte klagen. Es gehört ein eigentümlich gestaltetes, also subjektives Seelenleben dazu, um den Meßgottesdienst seinem innersten Wesen nach zu

erfassen. Das Gleiche gilt von der Aufnahme der Musik Palestrinas, in der neben ihrem sonst durchaus objektiven Standpunkte auch ein gewisser Subjektivismus ausgeprägt ist.

Jedes Kunstwerk muß einen bestimmten Charakter haben, einen Stempel, den ihm die Eigenart seines Verfassers aufdrückt; ohne einen solchen sinkt es zur Bedeutungslosigkeit herab. Selbst eine Richtung, die mit höchster Objektivität in ihrer Sache aufgeht, kann sich von solchem subjektiven Moment nicht freimachen. — Der Palestrinastil ist schon durch die Bevorzugung des Dreiklangsystems, durch die in diatonischen Tonfolgen sich bewegenden Melodien und durch seine stets übersichtliche Kontrapunktik eigenartig gestaltet. In zwei Beziehungen aber tritt eine persönliche Eigentümlichkeit Palestrinas noch besonders hervor: in der Verwendung des homophonen Stiles und in den Mischungen der Klangfarben. Die homophone Schreibweise wendet Palestrina an, wenn er die Deutlichkeit schnell wechselnder Textworte (wie etwa im Credo einer Messe) besonders hervortreten lassen will, oder wenn es ihm darauf ankommt, ganz Außerordentliches zu sagen, wie in den „Improperien" mit ihren lang gedehnten Akkordklängen. Von unserm heutigen Standpunkte aus könnte solche Verwendung der Homophonie befremdend wirken; denn wir achten diesen Stil geringer, als den kontrapunktischen. Zu Palestrinas Zeit aber war die Verwendung des ersteren gegenüber der polyphonen Satzkunst der Niederländer eine Seltenheit, also etwas Außergewöhnliches; daraus ergiebt sich

in den Improperien z. B. eine ergreifende Wirkung dieses Stiles, die auch für uns besteht, wenn wir Palestrina aus dem Geiste seiner Zeit heraus würdigen. — Dieser Meister versteht ferner, Klangfarben in wunderbarer Weise zu mischen, z. B. die Oberstimmen mit den Tenören, den Alt mit den Bässen zu verbinden. Die sich hieraus ergebenden Tonfärbungen des Hellen und Dunklen, die Gegensätze des Hohen und Tiefen, des Durchsichtigen und Schwerzuergründenden benutzt Palestrina oft, um den Inhalt des Textes in besonderer Weise zu erläutern. Hierin liegen Keime zu einer Programmmusik auch in der kirchlich-vokalen Tonkunst, die erst später gereift sind. Ich erinnere an die Auffassungen, welche die maßgebenden kirchlichen Tonsetzer je länger, je mehr dem Credo der Messe, dem Dies irae in der missa pro defunctis, der Barrabasscene in den Motettenpassionen u. s. w. gegeben haben. — Bisweilen ist aber Palestrina auch sogar ein Lyriker von ganz besonderer Art; er ist subjektiv-romantisch in herrlichen kleinen Stimmungsbildern, so in seinem: „Jesu! Rex admirabilis“ (für drei Stimmen), das, besonders von schön klingenden Knabenstimmen gesungen, einen unbeschreiblich lieblichen und rührenden Eindruck hervorruft.

Im Gegensatze zu Palestrina ist sein Zeitgenosse Orlando di Lasso durchaus subjektiver Natur. Zwar giebt auch er seinen Kirchenkompositionen einen „kontemplativ-kirchlichen“, objektiv-gottesdienstlichen Charakter, aber es macht sich in ihnen seine eigentümliche Lebensführung, der Zug vom Weltlichen zum Göttlichen geltend. „Wo

Palestrina sich zunächst an die Engel des Himmels wendet und sie zur Erde herniederführt, bleibt Lassus unter den ihm nahen und vertrauten Menschen, aber er hebt sie zu den ewigen Höhen des Himmels empor. Im Lichte des Ideals begegnen und einigen sich beide." So sagt Ambros in seiner Musikgeschichte (Band III, 370) und führt als Beispiel für seine Ansicht das „Stabat mater" an, das beide Meister für zwei Chöre gesetzt haben. Erklärt kann der Subjektivismus Lassos dadurch werden, daß er der in Deutschland durch die Reformation hervorgerufenen Bewegung der Geister näher stand als Palestrina, der noch die für ihn felsenfest begründete Kirche, unbeirrt in seiner Anschauung über sie, objektiv-gottesdienstlich verherrlichen konnte. Besonders in den Motettenkompositionen macht sich der Unterschied zwischen beiden Meistern geltend. Die Motette ist nicht wie die Messe dazu bestimmt, eine große, gottesdienstliche Feier einheitlich zu verherrlichen, sie tritt nur an bestimmten Stellen des Gottesdienstes auf und verträgt durch dieses Eingreifen bei einem gewissen Punkte der heiligen Handlung eine charakteristisch-subjektive, ja sogar unter Umständen dramatisch gehaltene Darstellung eher als die Messe. Und dieser Zug zum Dramatischen war Lasso besonders eigen. Er besaß die Fähigkeit, „die Dinge wie lebendige Handlung dem Hörer vor die Seele zu führen". Jenes dramatische Element hätte sich in Lasso noch stärker entfaltet, wenn es zu seiner Zeit eine dramatische Musik als anerkannte Kunstgattung gegeben hätte.

Der Subjektivismus in der vokalen Kirchenmusik,

der in den Werken dieses Meisters schon andeutungsweise mehr als bei Palestrina zu erkennen ist, wurde durch eine Reihe kunstgeschichtlicher Ereignisse und ein wichtiges, ethisches Moment zur weiteren Entwicklung gebracht. — In ersterer Beziehung ist wichtig: zunächst die Aufnahme der Chromatik in den mehrstimmigen weltlichen Gesang, dann aber die Schöpfung des dramma per musica. Von den musikalischen Errungenschaften, welche das letztere mit sich brachte oder allmählich heranreifen ließ, seien hier nur diejenigen erwähnt, welche für unsern Zweck besonders wertvoll erscheinen: Es entstand der stilo rappresentativo (der eigentliche dramatische Gesang) und die Monodie — die Gesangsmelodie mit einfacher Begleitung; es entwickelte sich die Instrumentalmusik und aus ihr die Gesangsmusik zu größerer Beweglichkeit; es nahmen die Tongeschlechter dur und moll, die bis dahin fast ausschließlich nur in den volkstümlichen Gesängen gebräuchlich waren, neben den alten Kirchentonarten eine gewichtige Stelle ein; neue Akkordbildungen, vor allem der verminderte Septimenakkord, wurden gefunden und erwiesen sich als wichtige Kunstmittel zur Steigerung des musikalischen Ausdruckes; im Aufbau der Tonstücke trat fortan eine übersichtlichere Gruppierung der einzelnen Teile ein, was in der alten polyphonen Musik seltener der Fall war, in der u. a. sich die aus den Textabschnitten ersichtlichen Teile gern ineinander schoben.

Hinsichtlich des ethischen Moments aber, das den Subjektivismus in der kirchlichen Vokalmusik beförderte,

sei folgendes bemerkt. Die durch die Reformation hervorgerufenen Religionskriege rissen eine tiefe Kluft in das geistige Leben der Völker. Während für die Bekenner des evangelischen Glaubens die Reformation eine Erlösung des Geistes von priesterlicher Bevormundung war, sah man in ihr in katholischen Landen nur einen unerhörten Angriff gegen die Satzungen der allein seligmachenden Kirche; es trat dort an Stelle des ehedem unerschütterten Festhaltens am Religionsbekenntnisse nunmehr eine um so leidenschaftlichere Behauptung desselben — auf beiden Seiten ein stark ausgeprägter Subjektivismus, der auch im Kunstleben jener Zeiten Ausdruck fand.

In der vokalen katholischen Kirchenmusik entsprechen die Werke der Neuvenezianer dieser energischeren Betonung des katholischen Bekenntnisses; ein Beispiel hierfür bieten die beiden „Crucifixus" für sechs und acht Stimmen von Antonio Lotti. Er läßt wie Palestrina die Stimmen sich breit entfalten, aber er giebt die streng imitatorischen Eintritte der Motive vielfach auf, indem er an ihre Stelle oftmals freie motivische Nachahmung setzt; auch heben sich die durch den Text gebotenen Abschnitte der Komposition vielfach bestimmter heraus als bei den alten Meistern; in gewaltigen Einzelbildern treten das „Crucifixus, passus et sepultus est" auf. Neu erscheint auch die vielfache Verwendung des verminderten Septimenakkordes als Ausdruck schmerzlich bewegter, leidenschaftlicher Gemütszustände, damals in der Kirchenmusik ein unerhörtes Mittel. Gleichen Zwecken dienen

die reichlichen, in die Dreiklänge dissonierend hineinragenden, oft auch doppelstimmig auftretenden Vorhalte und die ausgiebig verwendete Chromatik.

Auch für die evangelischen Tonsetzer jener Zeiten bilden wie für die Neuvenezianer sowohl die Werke Palestrinas als auch die Orlandos und der übrigen Niederländer die gemeinsame Grundlage des Schaffens; auch sie nehmen an den allgemeinen Errungenschaften des siebzehnten Jahrhunderts teil, aber ihre Werke sind durchaus eigenartig gestaltet; in denselben kommen die besonderen Seiten des Protestantismus zur Geltung. — Wie das evangelische Dogma subjektiver als das katholische dadurch ist, daß es dem Menschen die Seligkeit zuspricht, nicht durch den Zusammenhang mit der Kirche (allein seligmachende Kirche), sondern dadurch, daß es den Menschen persönlich verantwortlich macht, so kann ein besonderes subjektives Moment auch dem protestantischen Gottesdienste gegenüber der Meßfeierlichkeit der katholischen Kirche zugestanden werden. Hier verharrt die Gemeinde, überwiegend sich selbst überlassen, im Ansehen und Anhören der heiligen Handlung; dort greift sie durch reichliches Singen von Kirchenliedern selbstthätig in die gottesdienstliche Feier ein und wird durch das Anhören der Predigt, die den Mittelpunkt des Hauptgottesdienstes bildet, zu voller Anteilnahme veranlaßt.

Die für den evangelischen Gottesdienst bestimmte vokale Musik wird zu einer subjektiv gefärbten, eigentlich protestantischen, wenn sie den Choral (das protestantische Kirchenlied) für ihre künstlerischen Zwecke benutzt.

Dieser ist in den Werken evangelischer Tonsetzer jener Zeiten bald im einfachen Kontrapunkte — Note gegen Note — gesetzt, bald treten zur Choralmelodie die übrigen Stimmen kontrapunktisch-imitatorisch in einer an Palestrina gemahnenden Weise auf. Oft bewegen sich die den Choral begleitenden Stimmen in der Weise des Motettengesanges unter Benutzung eines eigenen Textes; diese Form wird häufig „figurierter" Choral genannt. Oft auch bildet das mehrstimmige Kirchenlied den Kernpunkt mehrsätziger Motetten, indem es an gewichtigen Stellen, besonders als Abschluß des Ganzen, auftritt. Diese Form wird auch „Choral-Motette" genannt.

Als Hauptvertreter der evangelischen Kirchenmusik seien genannt: Johann Eccard mit seinen fünfstimmigen Choralbearbeitungen, z. B. zu den Kirchenmelodien: „Aus tiefer Not" und „O Lamm Gottes unschuldig", von denen die erste überwiegend einfach kontrapunktisch, die zweite aber mehr kontrapunktisch-imitatorisch gehalten ist; Johann Michael Bach mit seiner fünfstimmigen, viel gesungenen Choralfiguration über: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" — „Christus, der ist mein Leben" und Johann Christoph Bach. Seine doppelchörige Motette: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn",*) ist zugleich ein Beispiel eines figurierten Chorales und einer Choral-Motette. Ihre abgeklärte Weise und der aufgeregte Charakter eines der beiden

*) Neuerdings wird diese Motette übrigens Joh. Seb. Bach zugeschrieben.

Crucifixus von Lotti kennzeichnen den oben betonten, voneinander verschiedenen evangelischen und katholischen Glaubensstandpunkt in damaliger Zeit.

Wir kommen zu Johann Sebastian Bach. Ihm, dem Hauptvertreter des Subjektivismus in der vokalen Kirchenmusik, seien wie oben Palestrina, als dem Vertreter des Objektivismus, einige eingehendere Bemerkungen gewidmet.

Bach hat nur wenige kirchliche Vokalwerke geschaffen; ich gedenke hier seiner sechs großen Motetten, unter ihnen der herrlichen fünfstimmigen über den Choral „Jesu, meine Freude" und der achtstimmigen: „Singet dem Herrn ein neues Lied". Diese gehören zu den herrlichsten Offenbarungen seines Geistes. Bach steht in ihnen auf der Höhe seines kontrapunktischen Könnens, er hat in dieselben sein ganzes tiefes Empfinden hineingelegt, so daß über sie hinaus ein Fortschritt nach der Seite freier geistiger Ausarbeitung kirchlicher Vokalmusik nicht mehr möglich erscheint. Aber damit nicht genug.

Während noch seine unmittelbaren Vorgänger die Setzkunst der Meister des sechzehnten Jahrhunderts für ihre Werke zum Vorbild nahmen, entwickelte Sebastian Bach seinen Vokalstil aus der Schreibweise heraus, die ihm als Meister auf dem Gebiete der Orgelkomposition in seinen Choralvorspielen und Fugen eigen war. — Durch unablässige Studien hatte Bach in jungen Jahren den gesamten musikalischen Bildungsstoff seiner Zeit in sich aufgenommen und alsdann vermöge seiner genialen Kraft die Entwickelung einer Reihe bedeutender kirchlicher

Kunstformen zum Abschlusse gebracht. So verschmolz er in seinen Orgelwerken die Eigentümlichkeiten der Nürnberger Schule (Pachelbel) und die der norddeutschen Meister (Buxtehude und Reinken) zu höherer Einheit. Kirchlich würdig zieht bei ihm in seinen Choralvorspielen stets die Choralmelodie einher; das kontrapunktische Stimmgewebe wächst einheitlich aus derselben motivischen Wurzel heraus, ändert also nicht zeilenweise seinen Charakter, wie häufig bei Pachelbel; die Harmonik ist noch tiefsinniger als bei den norddeutschen Komponisten; die musikalischen Motive sind gedankentief erfunden, bald erhaben einfach, bald in reicher Melodik sich ausbreitend; aber das Konzertierende, das die nordischen Meister pflegen, ist ihm nie Selbstzweck; denn die Gesamtauffassung steht zu dem poetischen Gehalte der jedesmaligen Choralmelodie in innigster Beziehung.

In den Bachschen Vokalkompositionen erhebt sich die Führung der einzelnen Singstimmen zu gleicher Selbständigkeit, zu ebenso planvoller, motivischer Durcharbeitung wie in seinen Orgelkompositionen. Sein Vokalstil ist aus seiner instrumentalen Schreibweise entstanden, aber es ist falsch zu sagen, daß Bach „in der Instrumentalmusik heimischer gewesen sei als in der Vokalmusik", wie dies eine neuere Musikgeschichte behauptet. Bach schreibt — dies ist richtig — die Singstimmen häufig im Charakter von Instrumentalstimmen, in dem Stile in welchem er z. B. auf der Orgel musizierte; er stellt an seine Singstimmen oft Anforderungen, welche Instrumente leichter als das Gesangsorgan bewältigen. Aber

Bach ist ein genauer Kenner der Menschenstimme; er mutet ihr technisch nie etwas Unmögliches zu; zudem: was Bach in seinen Gesangswerken schreibt, ist Ausfluß seiner eigenen inneren Erregung; die Spielfertigkeit der Instrumente als Selbstzweck musikalischer Darstellung auf die Gesangsstimme zu übertragen, hat ihm zu allen Zeiten fern gelegen. Es ist das Wunderbare in der Bachschen Vokalmusik, daß die aus ihr hervorleuchtende Erregung ihres Schöpfers unmittelbar ein gleiches Ergriffensein bei jedem hervorruft, der sie verständnisinnig ausführt oder hört. Wer sich je mit Bachscher Vokalmusik ausübend, zuhörend oder des Studiums halber beschäftigt hat, muß gerade durch die wohlthuende Sangbarkeit hoch befriedigt, wie durch die wunderbare Innigkeit der einzelnen Stimmführungen besonders ergriffen worden sein.

Wer könnte auch ungerührt an solcher Stelle vorübergehen:



Und wem fiele nicht z. B. das überaus Selbständige und Charakteristische folgender Stimmführung auf:





In Bachs Werken ist die höchste Stufe des Subjektivismus in der vokalen Kirchenmusik erreicht. Dadurch, daß Bach für die von ihm betretene Richtung ebenbürtige Vorgänger und Nachfolger nicht hat, ist er an und für sich schon eine eminent persönliche Künstlernatur. Zu diesem Subjektivismus kommt aber noch ein weiteres Moment hinzu. In Bachs Vokalwerken sind die einzelnen Gesangsstimmen durch ihre freien Führungen individuell gezeichnete, seelenvoll belebte Persönlichkeiten geworden. Dies zeigt sich besonders, wenn er die strengen motivischen Nachahmungen des Kanons und der Fuge verläßt und entweder den durchaus freien oder den motivisch frei nachahmenden Kontrapunkt anwendet. — Durch den zu verschiedenen Zeiten erfolgenden Eintritt der einzelnen Singstimmen im Kanon und der Fuge sind die Stimmindividuen wohl auch freie Persönlichkeiten, aber dadurch, daß sie dasselbe Motiv un-

mittelbar übernehmen, gehorchen sie demselben Gesetze, können also ihre eigene Individualität nicht scharf ausprägen. So sehr diese Formen am Platze sind, wenn es sich darum handelt, denselben Grundgedanken erschöpfend zu behandeln, so kommt doch in ihnen die Weiterbewegung des Inhaltes durch Verarbeitung neuer musikalischer Gedanken für gewöhnlich nicht zum Ausdrucke. Die höchste geistige Freiheit aller Stimmen stellt sich nur im freien Kontrapunkte und in den aus ihm herausgewachsenen Formen dar. — Lautet das für die Form des Kanons und der Fuge maßgebende Gesetz: vielfache Wiedergabe bez. Ausbildung desselben Grundgedankens und der Tonalität des bezüglichen Musikstückes, und bringt das Festhalten an denselben Themen eine gewisse Starrheit der bez. Kunstformen mit sich — die zur rechten Zeit angewandt, von großer Wirkung ist — so sind die für den freien Kontrapunkt geltenden Grundsätze: die Tonalität und die psychologische Weiterbewegung des Grundgedankens — und gerade in letzterem liegt die erhöhte geistige Bedeutung des freien Kontrapunktes gegenüber den Formen des Kanons und der Fuge. Unter dem Festhalten der Tonalität aber ist zu verstehen: die planmäßige Verwendung der zu einer Grundtonart im verwandten Verhältnisse stehenden Tonarten. Zunächst muß die Haupttonart durch Abwechslung mit den nächstverwandten Tonarten klar hingestellt sein; dann erst darf auch zu entfernteren Tonarten übergegegangen werden. Die gewaltige Wirkung Bachscher Musik beruht nicht zum geringsten auf dem Innehalten dieses Prinzips, das

nichts anderes ist, als die Durchführung des ästhetischen Grundgesetzes: Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten — zum Fernerliegenden. — So hoch Bachs Meisterschaft in der Handhabung der Formen des Kanons und der Fuge steht, so ist er hier doch überwiegend nur der mit der höchsten Besonnenheit schaffende Künstler. Seine Seelentiefe, seine lyrische Auffassung des Stoffes, fast möchte ich sagen, sein romantischer Zug innerhalb seiner Arbeit auf kirchlichem Gebiete kommen erst zutage, wenn er zum freien Kontrapunkt übergeht.

Bach wird auch häufig der protestantische Tonsetzer in der ganz besonderen Bedeutung des Wortes genannt. Er steht unzweifelhaft hoch über allen anderen evangelischen Kirchenkomponisten; er ist ein solcher durch seine Erziehung und dadurch, daß er sich zeitlebens in den Dienst seiner Kirche gestellt hat; er ist es insofern, als die Selbständigkeit der einzelnen Gesangsstimmen bei ihm als Abbild jener individuellen geistigen Freiheit angesehen werden kann, welche nach dem Dogma der evangelischen Kirche das hohe Gut jedes Menschen bildet. Er ist in ganz besonderer Weise ein protestantischer Tonsetzer auch dadurch, daß er seiner Kirche zwei hochbedeutende Kunstformen, den Orgelchoral und die Kirchenkantate, vermacht hat. Aber das Bachsche Orgelvorspiel ist hinsichtlich seiner Darstellung zu schwer, als daß es die Mehrzahl der Organisten bewältigen und durch fleißige Vorführung in den Gemeinden heimisch machen könnte; es ist auch zu tiefsinnig, zu spezifisch musikalisch, als daß es Gemeingut breiter Massen der evangelischen

Kirche werden könnte. Und was die Bachsche Kantate für Chor, Soli und Orchester betrifft, so ist sie noch weniger ein fester Bestandteil des evangelischen Gottesdienstes geworden als das Orgelvorspiel; sie ist zu schwer für die in den Kirchen meistens zur Verfügung stehenden musikalischen Kräfte, sie ist zu gedehnt und unterbricht dadurch den Gottesdienst auf zu lange Zeit; auch ihre Tiefsinnigkeit läßt sie nicht zur allgemeinen Anwendung im Hauptgottesdienste geeignet erscheinen. Zudem wird als das Ideal gottesdienstlicher Choraufführungen schon seit langem und auch in jetziger Zeit nicht der durch Instrumente begleitete, sondern der mehrstimmige alla capella-Gesang angesehen, und mit Recht. Choraufführungen für Chor, Soli und Orchester, z. B. in der Form der weit ausgedehnten Kantate, treten so bedeutsam aus dem Rahmen des Gottesdienstes heraus, daß sie die Aufmerksamkeit der Hörer von der eigentlichen gottesdienstlichen Feier, der Verkündigung vom Altare her oder von der Predigt, unwillkürlich ablenken, während der alla capella-Gesang in der Form der Motette oder des Psalmes sich derselben willig einfügt, was auch noch von der Messe gesagt werden darf, da ihre einzelnen Teile in weiten Zwischenräumen, durch den Fortgang der heiligen Handlung voneinander getrennt, eintreten, so daß letztere den Schwerpunkt des Gottesdienstes bildet.

So hoch Bach durch seine evangelische Überzeugung steht, so wertvoll seine Arbeiten im Dienste der evangelischen Kirche sind: seine Bedeutung ist mit der Bezeichnung „protestantischer" Tonsetzer nicht erschöpft.

Seine kontrapunktische, alle Stimmen mit der höchsten Selbständigkeit behandelnde Schreibweise ist der Idealstil aller Zeiten, für alle Verhältnisse, in denen es sich darum handelt, individuelles Leben in Tönen symbolisch darzustellen. Durch die ausschließliche Inanspruchnahme für eine Konfession wird seine alle Völker und Zeiten umfassende Bedeutung herabgedrückt.

Bachs Werke waren nach seinem Tode viele Jahrzehnte hindurch so gut wie verschollen; selbst in Leipzig wurden nur einzelne derselben bei besonderen Gelegenheiten zur Aufführung gebracht. Der Heros Bach war der Zeit zu weit vorausgeeilt, als daß ihn die unmittelbare Nachwelt hätte verstehen können. Auch geriet die kirchliche Vokalmusik nach Bachs Tode Jahrzehnte hindurch in einen Zustand der Verflachung, in einen verwässerten, kirchlich unwürdigen Subjektivismus hinein, wie dies z. B. recht deutlich Mozarts „Ave verum" zeigt, von dem Otto Jahn, Mozarts Biograph, zwar sagt, daß man bei seinem Hören „auf Augenblicke aller irdischen Zweifel und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufgenommen werde." Aber so köstlich die Wirkung dieser Komposition im Konzertsaale ist, so wenig geeignet ist sie für den Gottesdienst; durch ihre Homophonie und die Süßlichkeit ihrer Melodie steht sie hinter den tiefsinnigen kontrapunktischen Werken Bachs zu sehr zurück.

Mit der Wiedererweckung der Werke Bachs, besonders infolge der berühmten Aufführung der Matthäuspassion in der Berliner Singakademie durch Mendels-

sohn, ist auf dem Gebiete der kirchlichen Vokalkomposition eine neue Zeit ernster Vertiefung angebrochen. Die Verbreitung des Bachschen Vokalstiles aber förderte zu ungefähr derselben Zeit auch der Umstand, daß als Ideal kirchlicher Aufführungen nicht mehr der Gesang mit Instrumentalbegleitung, sondern überwiegend der kirchliche alla capella-Gesang angesehen wurde; besonders anregend in dieser Beziehung wirkte die Gründung des Berliner Domchores und des katholischen Cäcilienvereines in Regensburg. Berühmte Tonsetzer haben seit dieser Zeit die Musiklitteratur durch wertvolle kirchliche Vokalkompositionen bereichert, u. a.: Mendelssohn, Grell, Kiel, Brahms und Albert Becker, Franz Witt, Ignatius Mitterer. Einen neuen Stil aber hat keiner von ihnen erfunden; diese Seite der Komposition ist durch Palestrina objektiv-kirchlich und durch Bach durchaus subjektiv und kirchlich-erhaben zugleich zum Abschlusse gebracht worden. So machtvolle Künstlerpersönlichkeiten auch die vorher genannten Männer sind: ihre Schreibweise lehnt sich entweder an Palestrina, die Neuvenezianer oder an Bach an, oder verschmilzt diese drei Stilarten. Und zwar: während die maßgebenden Komponisten in katholischen Landen zumeist auf die Schreibweise der kirchlich-vokalen Tonsetzer des sechzehnten Jahrhunderts zurückgriffen, kommt bei evangelischen Tonsetzern, wie Kiel und Becker, neben diesem Stil und dem der Neuvenezianer der Individualismus Bachscher Stimmführungen in hervorragender Weise zur Geltung. Nur die durch E. Grell vertretene Berliner

Schule evangelischer Vokalkomponisten ist über Bach hinweg auf Palestrina zurückgegangen, indem sie in ihren Werken dem Dreiklangsystem der alten Kirchentonarten und der Diatonik überwiegend huldigt. Das Hauptwerk dieser Gattung ist die „sechzehnstimmige Messe“ von Grell, ein Meisterstück in seiner Art, dem nur zum Schaden gereicht, daß an manchen Stellen das Streben nach steter Sangbarkeit zu einer zu großen Weichheit und Ebenmäßigkeit der Form führt und die Charakteristik des Ausdruckes hintansetzt. Auch die Regensburger Schule steht überwiegend auf dem Standpunkte der großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Einige allgemein gehaltene ästhetische Bemerkungen mögen den vorliegenden Abschnitt über die kirchliche Vokalmusik schließen.

Im Wesen der Gottheit — als der absoluten Vollkommenheit — kommt die Idee des Erhabenen in ihrer idealsten Gestalt zum Ausdruck; hier allein verkörpert sich die Idee lückenlos zum Ideale, während dem letzteren, wenn es von einem Menschen geschaffen ist, stets die Spuren der Endlichkeit anhaften. Die wissenschaftliche Darlegung der Gottesidee und ihre Zerlegung in mancherlei Ideale übernehmen die verschiedenen „Dogmen“. Die gottesdienstlichen Feiern der einzelnen Religionsgemeinschaften aber haben, abgesehen davon, daß in ihnen dogmatische Grundsätze zur Erörterung kommen, daß sie auf einen Weg sittlicher Vervollkommnung hinweisen,

auch eine künstlerische Seite, insoweit sie Auge und Ohr beschäftigen; sie müssen so angelegt sein, daß durch die Teilnahme an ihnen unter der Vermittlung dieser Organe die Andacht, als eine besondere Form des Gefühles der Lust, erregt wird. Die Tonkunst ist in der Form der Kirchenmusik ein wichtiges Moment für die künstlerische Ausgestaltung eines Gottesdienstes; denn sie ist eine Kunst, der die Möglichkeit erhabener Wirkung innewohnt. Sie erscheint hier in ihrer hehrsten Gestalt als mehrstimmige kontrapunktische Vokalmusik, während sie als Vokal-Instrumentalmusik, als Einzelgesang und als mehrstimmige homophone Vokalmusik diese Aufgabe nicht unbedingt erfüllt. — Vereinen sich Vokal- und Instrumentalmusik zur Kunstgattung der Vokal-Instrumentalmusik, so müssen die Menschenstimmen und die Instrumente auch Gelegenheit zu reichlicher Entfaltung haben; dies kann nur innerhalb weitgedehnter musikalischer Kunstformen geschehen, und für sie ist im Gottesdienste nicht Platz, da sie von der solchen Feiern naturgemäß zugemessenen Zeit einen zu großen Bruchteil in Anspruch nehmen. Auch heben sich derartige Kunstwerke durch ihre Abgeschlossenheit und besonders, wenn ihnen ein tiefsinniger Inhalt innewohnt, so bedeutsam von der übrigen gottesdienstlichen Feier ab, daß durch ihr Anhören das andächtige Eingehen des Geistes auf den dogmatischen Kern erschwert wird. Mit Recht sind die großen Kantaten Bachs im Laufe der Zeiten immer mehr aus der Kirche in den Konzertsaal übergegangen. Kurze, etwa einsätzige Kantaten aber lohnen nicht den

Aufwand doppelter ausführender Kräfte, der Menschenstimmen und der Instrumente, oder sie machen eine derselben halb überflüssig, was z. B. geschieht, wenn die letzteren nur die Rolle von begleitenden Stimmen übernehmen. Anders steht es um die große Kunstform der Instrumentalmesse in der katholischen Kirche; sie wird dort überhaupt nur zugelassen, wenn sie sich ihrer Ausdehnung nach dem Rahmen des Gottesdienstes einfügt; zudem ist sie nur die musikalische Wiedergabe einer in jedem Worte festgefügten, in sich gesteigerten kirchlichen Handlung, die auf alle Fälle die Hauptsache bleibt. — Der Einzelgesang tritt in der katholischen Kirche ritualmäßig im Gregorianischen Chorale auf; die erhabene Würde seiner Töne und die Tiefsinnigkeit der gesungenen Worte lassen ihn als ein mit vielem Bedacht eingefügtes Glied des Gottesdienstes erscheinen. Er verkörpert die Gottesidee in Tönen. Durch den Einzelgesang aus Laienmund aber wird der Geist des Zuhörers von der allgemeinen religiösen Erbauung abgelenkt und zur Bewunderung oder zum Mißfallen an einer einzelnen menschlichen Leistung veranlaßt. Diese Umlenkung des Geistes bedeutet für ihn einen Rückschlag vom Genusse des Erhabenen zu dem des im besten Falle nur Schönen, aus welchem Grunde diese Art des Einzelgesanges in die Kirche nicht gehört. — Was aber die mehrstimmige homophone vokale Musik betrifft, so kann sie den erhabenen Textgehalt kirchlicher Worte nicht so eindringlich darlegen, als die kontrapunktische Bearbeitung derselben. Die homophonen Gesänge Palestrinas bilden

hier, wie wir oben sahen, eine wohlberechtigte Ausnahme. Nach alledem gehört nur die kontrapunktisch gearbeitete Motette, der Psalmengesang, bez. die vokale Messe, vielleicht auch noch die Instrumentalmesse als musikalischer Teil in den Gottesdienst hinein.

Wie die Komponisten des weltlichen mehrstimmigen Kunstliedes einer objektiv- oder subjektiv-lyrischen Richtung angehören, so ist auch hinsichtlich der mehrstimmigen kirchlichen Vokalmusik dieser doppelte Standpunkt nachweisbar. Der Hauptvertreter des ersteren ist Palestrina, während in Bach die mehrstimmige vokale Kirchenmusik zur höchsten — subjektiven — Freiheit emporgehoben ist. Dies zeigt sich bei jenem vor allem in seinen nie bis zur leidenschaftlichen Äußerung sich erhebenden Tonbildern, bei Bach aber in der überaus selbständigen Führung der Singstimmen, in der Kühnheit der Harmonien und dem reichen Wechsel der Rhythmen. Alles dieses ist aber bei Bach nur eine Äußerung seiner stark lyrischen, ja sogar mit einem Zuge von Romantik behafteten Natur und dient ihm dazu, durch die Verschmelzung der Töne mit kirchlichen Texten der Musik die höchste programmatische Kraft zu verleihen. Bach ist aber nicht nur der „protestantische" Tonsetzer in demselben Sinne, wie Palestrina den katholischen Gottesdienst objektiv-kirchlich verherrlicht hat, Bachs Bedeutung ist eine viel umfassendere. Er ist der Lehrmeister jeglichen Kunstschaffens geworden, dem es darauf ankommt, die Stimmen eines Tonstückes zu individualisieren, wobei es gleichwertig ist, ob es sich um kirchliche oder

weltliche: Vokal-, Instrumental-, oder Vokal-Instrumentalmusik handelt. So sind z. B., wie schon oben gesagt, die subjektiv freien Stimmführungen der Instrumente in den Werken der neudeutschen Schule, besonders bei Wagner, nichts anderes, als die Übertragung Bachscher kirchlicher Schreibweise ins Weltliche, allerdings bereichert durch die hohe Ausdrucksfähigkeit des Wagnerschen Orchesters und verändert durch den weltlichen Zweck.

Wie die Musikgeschichte der letzten dreihundert Jahre seit Palestrina und etwa der letzten hundertundfünfzig Jahre seit Bachs Tode lehrt, ist über den objektiv- und subjektiv-kirchlichen Standpunkt beider Meister kein Tonsetzer hinausgegangen. Mit ihren Werken scheint der Stil kirchlicher Tonsetzkunst zum Abschlusse gekommen zu sein, während eine Weitergestaltung des subjektiv- und objektiv-lyrischen weltlichen Kunstliedes nicht ausgeschlossen ist; wenigstens liegt bei dem fortwährenden Drängen der Programmmusik nach äußerster Charakteristik die Möglichkeit nahe, daß sich auch dem weltlichen mehrstimmigen Kunstliede neue Bahnen eröffnen, besonders in der gesteigerten Verwendung modulatorischer und rhythmischer Reizmittel. Indessen können gerade hier die Bäume nicht in den Himmel wachsen; denn den Gesangsorganen sind nach der Seite der physischen Ausdauer, des Tonumfanges und der Trefffähigkeit bestimmte Grenzen gesteckt.

c. Die Vokal-Instrumentalmusik.

Für die organische Verbindung der Musik und der Poesie in der Vokalmusik konnten im Eingange des vorigen Abschnittes Beweise physiologischer und ästhetischer Natur beigebracht werden. Daß in der Vokal-Instrumentalmusik beide Künste gleichfalls organisch miteinander verbunden sind, ergiebt sich durch ähnliche Beweisführung. Ehe ich dieser aber näher trete, sei festgestellt, daß sich beide Kunstgattungen, die Vokal- und die Instrumentalmusik, bei ihrer Vereinigung in ihrem Ausdrucksvermögen ergänzen. — Die Vokalmusik ermöglicht der mit ihr in Verbindung tretenden absoluten Musik durch den klaren Sinn der gesungenen Worte, aus der Zeichnung von Allgemeinstimmungen zur Schilderung von Sonderstimmungen einzelner Personen überzugehen und programmatisch auf sicherer Grundlage zu wirken, was bei der programmatischen Darstellung innerhalb der absoluten Musik keineswegs der Fall ist. — Die Instrumentalmusik aber ergänzt die Vokalmusik darin, daß sie das Tonmaterial derselben, welches selbst bei gleichzeitiger Verwendung aller Stimmgattungen doch nur etwa drei und eine halbe Oktave Gesangstöne umfaßt, auf mehr als acht Oktaven erweitert und damit das ganze Reich der Töne erschließt. Hierzu kommt die größere Beweglichkeit der meisten Orchesterinstrumente und die Möglichkeit ihrer andauernden Verwendung innerhalb derselben Aufführung, während die Gesangsorgane aus physischen Gründen nur eine beschränkte Be-

wegungsfähigkeit und Ausdauer besitzen. — Ferner: die verschiedenen menschlichen Stimmgattungen sind als Toncharaktere nur Schattierungen derselben Grundform, während in der Instrumentalmusik jeder einzelnen Instrumentengattung eine besondere Tonfärbung eigentümlich ist. Auch kann in der Gesangsmusik innerhalb desselben Tonstückes stets nur eine Einzelstimmung gehörig austönen, während die Zeichnung mehrerer seelischer Zustände zu einer mehr oder minder fragmentarischen Behandlung des einzelnen Vorganges führen muß. — Auch programmatisch kann die Vokalmusik trotz der Deutlichkeit des Wortes nur in bescheidener Weise wirken, weil die Singstimmen mit ihren Mitteln nur eine beschränkte Anzahl programmatischer Momente darzustellen vermögen. Ganz anders die Instrumentalmusik, bei der die mannigfaltigen Mischungen der Toncharaktere eine vielseitige programmatische Darstellung zulassen. — Gesang und Instrumentenspiel werden infolge dieser Vereinigung zweckdienlich nur verwandt, wenn sie nicht nur zusammenwirken, sondern auch an entsprechenden Stellen einzeln bedeutsam heraustreten. — Die Gesamtheit der hier angeführten Gesichtspunkte beweist, daß sich Vokal- und Instrumentalmusik innerhalb der neuen Kunstgattung mannigfach ergänzen; sie weist aber auch darauf hin, daß die Vokal-Instrumentalmusik sich vorzugweise in großen Kunstformen bethätigen muß.

Die organische Verbindung der Musik und Poesie zu der in Rede stehenden Gattung ergiebt sich aber zunächst daraus, daß ihre ausübenden Organe denselben

Grundbedingungen unterliegen. — Das Gesangsorgan ist ein in den Organismus des Menschen hineingelegtes Musikinstrument, dessen physikalische und physiologische Eigenschaften mit psychischen Momenten in fortwährender Wechselwirkung stehen.

Die Orchesterinstrumente hingegen sind aus totem Naturstoff verfertigt; sie besitzen von Hause aus nur physikalische Eigentümlichkeiten; physiologische Einwirkungen können an sie nur von außen her, durch unmittelbare Berührung seitens eines Spielers oder Bläsers, herantreten. Diese Unterschiede vorausgesetzt, lassen sich für beide Instrumentengattungen eine Reihe analoger Gesichtspunkte physikalisch-physiologischer und psychischer Natur aufstellen.

Für beide gilt die Lehre von den Grund- und ihren Obertönen. Sind für das Gesangsorgan die Stimmbänder die Tonerreger, so üben bei den Orchesterinstrumenten Saiten, feine Plättchen aus Rohr oder die Lippen der Bläser gleiche Funktionen aus. — Ist für die im Kehlkopfe erzeugten Töne der Mund- und Nasenrachenraum der mit resonatorischen Eigenschaften ausgestattete Schallkörper, so hat der Körper jedes Orchesterinstrumentes gleiche Bedeutung. — Jedes Gesangsorgan weist von seinem tiefsten Tone nach der Höhe zu mehrere „Register" — Klangnüancen — auf, die durch verschiedene Schwingungsformen der Stimmbänder und durch bestimmte Resonanzkörper (z. B. den Brustkorb) zustande kommen. Auch jedes Orchesterinstrument hat seine Register, indem seine Klangformen vom tiefsten bis zum

höchsten Tone mehrere Male wechseln. — Die verschiedenen Gestaltungen der Mundhöhle und des Nasenrachenraumes beim Singen und Sprechen ergeben die verschiedenen Vokalklangfarben. Zu den Registern der meisten Orchesterinstrumente können bestimmte Vokalbeiklänge hinzugedacht werden, oder sind thatsächlich vorhanden. — Und um schließlich noch das psychische Gebiet zu berühren: Der verschiedenartige seelische Gehalt eines musikalisch-poetischen Stoffes kommt u. a. dann zum Ausdruck, wenn ein Sänger den Klangcharakter (das Timbre seiner Stimme) jenem wechselnden Inhalte anzupassen versteht. Die Kunst der Atemführung ist hierfür ein wichtiges Hilfsmittel. Auch im Spiel der Orchesterinstrumente kann mannigfach bewegtes Seelenleben dargestellt werden. Das letztere bringt ein Bläser u. a. durch kunstvoll geregelten Atemstrom (wie der Sänger) zur Geltung. Hinsichtlich der Saiteninstrumente aber erzielen charakteristische Bogenführungen denselben Erfolg.

Ein anderer Beweis — man könnte ihn als den physiologischen bezeichnen — sei nur erwähnt. Das Ohr ist naturgemäß das einheitliche Sinnesorgan, wie für die Vokalmusik, so auch für die Vereinigung der letzteren mit der Instrumentalmusik. Ich wende mich vielmehr zu einem Beweise ästhetischer Natur auf psychologischer Grundlage. — Der Ton ist unmittelbarer Ausdruck unseres Innenlebens. Eine kurze Reihe von Tönen ist in vielen Fällen imstande, uns sofort in Stimmung zu versetzen, oder vielmehr: sie vermag in uns Gefühlsbewegungslinien von Stimmungen wachzurufen. Der Poesie aber ist es

nur in den seltensten Fällen möglich, mit wenigen Worten „Stimmung" zu erzeugen. Zumeist muß sie erst einen mehr oder minder gedankenreichen Inhalt vorführen, ehe ein Stimmungsleben wachgerufen und in bestimmte Richtungen gedrängt wird. Durch die Verbindung der Musik und Poesie in der Vokal-Instrumentalmusik entsteht ein Organismus, dessen Teile sich gegenseitig durchdringen, indem jede der beiden Künste der anderen bietet, was dieser psychologisch versagt ist, und jede durch solche Errungenschaft eine Steigerung ihrer Ausdrucksfähigkeit erfährt.

Ergiebt sich aus den Bemerkungen im Eingange dieses Abschnittes, daß die Vokal-Instrumentalmusik groß angelegte Kunstformen verlangt, so folgt aus dem soeben erwähnten psychologischen Grunde die Möglichkeit weitgehendster Vertiefung dieser Formen.

Die Gesangsmusik muß sich überwiegend auf die Darstellung lyrischer Stoffe beschränken. Die Vokal-Instrumentalmusik kann bei dem Reichtum ihrer Darstellungsmittel bei dieser Aufgabe nicht stehen bleiben, sie spricht sich vielmehr erschöpfend nur aus, wenn sie Lyrik, Epik und Dramatik gleicherweise in den Bereich ihrer Darstellung zieht. Und indem sie dies thut, erscheinen in ihr Musik und Poesie noch inniger und somit organischer miteinander verbunden, als in der Gesangsmusik allein, die nur ein Gebiet der Poesie bevorzugt.

Damit aber dieser einheitliche Organismus nicht zerstört werde, darf jede der beiden Künste innerhalb dieser Vereinigung nur Aufgaben übernehmen, die ihrem Wesen

entsprechen, auch muß jede von ihnen dort eine führende Stellung einnehmen, wo ihr dieselbe gebührt. Ich untersuche demgemäß zunächst den musikalischen Teil dieser Vereinigung. Die absolute Musik ist ihrem Wesen nach Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm; sie ist ferner formalschöne oder Programmmusik. Mußte oben aus logischem Grunde die letztere als eine besondere Art der Verbindung von Musik und Poesie angesehen werden, so darf sie sehr wohl auch, wie hier, der absoluten Musik beigezählt werden; denn sie verfügt über die gleichen Darstellungsmittel wie diese.

Die Gesangsmusik kann das Formalschöne nicht zeichnen; auch der Vokal-Instrumentalmusik ist dies mithin verschlossen. Ihr Doppelorganismus würde in seinem festgefügten Wesen durchbrochen werden, wenn ihrem einen wesentlichen Teile (der Gesangsmusik) durch die Verbinduug mit dem anderen (der Instrumentalmusik) ein Darstellungsgebiet aufgenötigt würde, welches ihm seinem innersten Wesen nach durchaus fern liegt. Den Versuch, innerhalb der Vokal-Instrumentalmusik formalschöne Musik zur Geltung zu bringen, hat die alte italienische Opernarie unternommen. Wegen der Unnatur ihres Wesens ist aber über sie, wie hier wohl ohne weitere Begründung gesagt werden darf, schon längst der Stab gebrochen. Ist nun aber der Vokal-Justrumentalmusik die Darstellung des Formalschönen verschlossen, so ist die Musik innerhalb derselben auf die Zeichnung des Stimmungslebens in der Form von Allgemein- oder Sonderstimmungen und auf die programmatische

Ausgestaltung des poetischen Stoffes verwiesen. Innerhalb dieser Aufgaben nimmt aber die Musik in vielen Beziehungen eine durchaus führende Stellung für sich in Anspruch.

Der Sprechton der Poesie wird zum Gesangston. Die Vokale erscheinen hier zumeist derartig gedehnt, daß die eigentümliche Weise ihrer Verwendung beim Sprechen aufgehoben erscheint. Bezeugt dies schon ein Übergewicht der Musik innerhalb der in Rede stehenden Vereinigung, so steigert sich dasselbe noch dadurch, daß durch die Musik Personen und Personifizierungen nur singend eingeführt werden, daß diese Eigentümlichkeit seitens der Hörer willig hingenommen wird, ja daß die etwaige Abwechslung des Sprech- und Gesangstones statt der ausschließlichen Verwendung des letzteren als störend empfunden werden muß. Ein weiteres Übergewicht der Musik besteht aber darin, daß die Poesie sich den von den Tonsetzern beliebten Taktarten und Kunstformen anbequemen muß. Bei solcher Stellung der Musik innerhalb der Vokal-Instrumentalmusik ergiebt sich die Forderung von selbst, daß jedes mit ihr in Verbindung tretende poetische Erzeugnis mit echt musikalischen Momenten durchsetzt sei, damit die Musik sich auch ihrem Wesen gemäß entfalten kann.

Die Tonkunst ist in erster Linie „Stimmungsmusik", in zweiter erst „Programmmusik". Dies ist unzweifelhaft. Töne sind unmittelbare Äußerungen unseres Innern; die programmatisch-symbolische Deutung der Tonwelt beruht aber nur auf einer freiwillig übernommenen, nicht

notwendigen Arbeit unseres Geistes. Bei jeglicher Verbindung mit einem poetischen Erzeugnisse muß also der Musik Gelegenheit geboten werden, in erster Linie „Stimmungsleben“ zu entfalten. — Stimmungen sind Wellen von Gefühlsbewegungen im Banne bestimmter Gedankenkreise, oder mit andern Worten: Stimmungen bestehen im gefühlvollen Verweilen bei gewissen Gedanken. Poetische Erzeugnisse sind also alsdann echt musikalisch angelegt, wenn ihnen Momente eines „lyrischen Verweilens“ innewohnen.

Daß jeglicher lyrische Stoff der „Stimmungsmusik“ von vornherein breiten Raum zur Entfaltung gewährt, versteht sich von selbst. Ich verzichte darauf, hier die Stoffe zu behandeln, welche als lyrische in der Form der Vokal-Instrumentalmusik erscheinen können. Es wären dies etwa: das Lied mit Instrumenten-, insonderheit mit Klavierbegleitung, die Romanze, die Arie, die Kantate in allen ihren Formen u. s. w. — Breitet sich aber das Stimmungsleben auch in der Epik und in der Dramatik so reich aus, daß sich auch hier die Musik als Stimmungsmusik frei entfalten kann? Diese Frage muß uns nunmehr beschäftigen.

Lyrische Momente sind im Epos insofern vorhanden, als aus den Berichten des Dichters ein Rückschluß auf sein eigenes Stimmungsleben gemacht werden kann. Ein weiteres lyrisches Moment bieten die als Helden vorgeführten Personen. Die Erzählungen von den Entschlüssen und Handlungen derselben gemahnen an ihr Stimmungsleben; denn auch sie stehen bei ihren Ge-

danken, bei ihren Mitteilungen über dieselben und bei ihren Handlungen ebenso unter dem Einflusse von Stimmungen, wie jeder andere Mensch. Ferner: Schilderungen landschaftlicher Eigentümlichkeiten oder Berichte über Naturscenen, die im Epos sehr oft auftreten, rufen vor allem in der Seele des Hörers irgend welches Stimmungsleben wach. Ebenso gehört zum Wesen des Epos die umständliche Schilderung von Einzelheiten, bei denen es ohne Rücksicht auf den Fortgang des Ganzen gern verweilt; durch solche epische Breite hat es eine gewisse Ähnlichkeit mit der lyrischen Dichtung, die sich gleichfalls liebevoll in die Gegenstände ihrer Darstellung vertieft. Und durch diese Genauigkeit seiner Berichterstattungen erregt das Epos vielfaches Interesse; zustimmend oder ablehnend, also jedenfalls mit angeregtem Gefühlsleben, begleitet der Hörer gern die ihm vorgeführten, eingehenden Erzählungen.

Fassen wir diese Gesichtspunkte zusammen, so darf gesagt werden: Jedes Epos entfaltet ein reiches Stimmungsleben, das in ihm geheimnisvoll seine Wellenlinien zieht, ohne aus der Tiefe emporzutauchen und sich zu abgeschlossenen Bildern zu verdichten. Durch das Vorhandensein desselben ist das Epos zur Darstellung durch die Musik sehr wohl geeignet.

Die musikalischen Formen aber, welche in ihm Verwendung finden können, sind folgende: Das Recitativ, der erzählende oder vom Dichter als betrachtend eingeführte Chor und die selbständige Instrumentalmusik, nicht aber das Lied, die Arie und die ihnen verwandten

Gestaltungen; denn diesen fällt innerhalb der Vokal-Instrumentalmusik die Aufgabe zu, das Stimmungsleben einzelner Personen in abgeschlossener Form zum Ausdrucke zu bringen, wofür im Epos kein Raum ist. — Das Recitativ kann als das hauptsächlich erzählende Element in allen seinen Formen zur Anwendung kommen. Es ist im Epos dann ganz besonders wirksam, wenn der Dichter nicht der einzige Erzähler bleibt, sondern wenn er noch andere Personen als redend einführt; denn gerade hierdurch ist es möglich, die verschiedenen innerhalb eines Epos gekennzeichneten Individualitäten musikalisch bedeutungsvoll voneinander abzuheben. — Als Berichterstatter ist der Chor dann besonders an seinem Platze, wenn er die Schilderung gewaltiger Naturscenen, festlicher Aufzüge u. s. w. übernimmt. Bei solchen Anlässen kann er eine überaus wirksame Stimmungsmusik vorführen, ohne aus dem Rahmen des Epos herauszutreten. Tritt er aber betrachtend auf, so wohnt seiner Rede eine lyrische Wirkung inne; hier wäre wohl die einzige Stelle, wo im musikalischen Epos in sich abgeschlossene Stimmungsbilder möglich sind; sie würden den Gesamtcharakter des Werkes nicht verletzen, sobald sie durch die Motivierung des Dichters gerechtfertigt erscheinen. — Die Instrumentalmusik aber, ich meine das zur höchsten Ausdrucksfähigkeit emporgehobene moderne Orchester, nimmt innerhalb der hier skizzierten Kunstform eine bedeutsame Stellung ein; denn während das Recitativ nur den erzählenden Teil übernimmt, der Chorgesang aber nur an gewissen Stellen den verborgenen Stimmungs-

gehalt eines Epos herausheben kann, darf die absolute Musik in jedem Augenblicke, ohne den Charakter des Epos zu stören, als Stimmungsmusik wirken und noch dazu, gestützt auf den Wortgehalt der Dichtung, programmatisch auftreten.

Die hier betrachtete Kunstform ist meines Wissens bis jetzt noch nicht einheitlich von einem Tonsetzer zum Gegenstande musikalischer Darstellung gemacht worden; aber es ist immerhin möglich, daß sie einmal die Grundlage für ein „Kunstwerk der Zukunft" abgiebt, um so mehr, als sich auf dem Gebiete des in Musik gesetzten Dramas ein ausgezeichnetes Vorbild in den Musikdramen Wagners vorfindet.

Die vorhergehenden Erörterungen bedürfen aber noch einer Einschränkung. Ist es auch prinzipiell möglich, ein Epos tonkünstlerisch zu gestalten, so ist doch nicht jedes Epos für eine derartige Durcharbeitung geeignet, sondern nur ein solches, das ein latentes Stimmungsleben in sich birgt und das noch dazu besonders knapp angelegt ist. Beides wird durch das Wesen der hinzutretenden Musik verlangt. Der erstere Punkt bedarf nach dem Vorhergehenden keiner weiteren Erörterung. Hinsichtlich des zweiten aber sei bemerkt: Die Tonsprache erscheint gegenüber der Wortsprache zu gedehnt, als daß die geistige Aufnahmefähigkeit des Hörers der musikalischen Darstellung eines Epos in der beliebten weiten Ausdehnung gewachsen wäre, es sei denn, daß Dichter und Tonsetzer zu einer Form griffen, die etwa den dramatischen Trilogien mit voneinander getrennten Aufführungen entspräche.

Will ein Komponist einer auf epischer Grundlage aufzubauenden Tonschöpfung reichlichere lyrische Momente einflechten, als das Wesen des Epos gestattet, vielleicht sogar in sich abgeschlossene lyrische Scenen zur Geltung bringen, so tritt er aus dem Rahmen des Epos heraus. Als Textvorlage muß er alsdann eine lyrisch-epische Mischform von der Art des Oratorientextes wählen; sein Werk aber wäre nach den Grundsätzen des Oratoriums als musikalischer Kunstform zu beurteilen. Ich verweile einen Augenblick bei Vergleichen zwischen beiden Kunstformen, dem Musikepos und dem Oratorium. —

Während das erstere nicht lediglich vom Standpunkte des Erhabenen aus zu beurteilen ist, indem in ihm auch einfache Lebens- und Kunstformen zur Behandlung kommen können, so steht das Oratorium so sehr auf der Stufe des Erhabenen, daß ein Mißgriff in der Wahl des Stoffes oder in der Form der Darstellung den Ausschluß eines bestimmten Werkes von dieser besonderen Kunstgattung zur Folge haben müßte. — Nach der heutigen Auffassung vom Wesen des Oratoriums können in ihm zur Behandlung gelangen: Bedeutsame biblische, mythische, sagenhafte, geschichtlich-profane und geistliche Stoffe, ferner das Naturleben in der Macht seiner Wunder, ja sogar die Romantik, wie dies z. B. in Schumanns „Paradies und Peri" der Fall ist. (Der Gedanke dieses Werkes, daß die Thräne eines Sünders das den Göttern genehmste Geschenk sei, nicht aber das für die Freiheit vergossene Heldenblut oder die bis in den Tod getreue Liebe, ist ein erhabener.) Dem Musik-

epos dürften sich ungefähr die gleichen Stoffe zur Behandlung darbieten, nur daß sie hier nicht immer den Eindruck des Erhabenen machen müssen, daß sie vielmehr auch der Sphäre einfacher Lebensverhältnisse entnommen sein dürfen. — Was die Art der Darstellung betrifft, so kann das Oratorium zu solcher Lebendigkeit in der Auffassung des Stoffes fortschreiten, daß nur noch ein Schritt fehlt, um auf den Boden des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes zu gelangen. Diese mögliche Gestaltung des Oratoriums wird heutzutage mehrfach als „Konzertoper" bezeichnet. Das Musikepos aber muß sich im großen und ganzen immer in der Form epischer Leidenschaftslosigkeit bewegen. — Beiden Kunstgattungen ist hinsichtlich der Darstellung der Helden dies gemeinsam, daß die letzteren nur gedachte, also in diesem Sinne ideelle Persönlichkeiten sind; ideell müssen sie aber auch von dem Gesichtspunkte aus sein, daß sich ihr Thun und Treiben im Oratorium hoch, im Musikepos aber immer noch merkbar über eine hausbackene und häßliche Wirklichkeit emporhebt. Aber während diese Personen im Musikepos stets durch den Erzähler eingeführt werden, können sie im Oratorium auch wohl selbständig, aber ideell durch die Konzertsänger dargestellt, heraustreten. Von dem geistigen Wirken der eingeführten Personen aber lernen wir in beiden Kunstgattungen überwiegend nur das Stimmungsleben kennen, während von ihren Entschlüssen und Handlungen meistens nur der Erzähler und der Chor sprechen, wenn auch die Hauptträger eines Oratoriums immer noch dramatisch wirksamer in den

Vordergrund treten dürfen, als dies im Musikepos der Fall ist. — Dem Chore fällt in beiden Kunstgattungen eine ähnliche, wenn auch im Oratorium bedeutsamere Rolle zu. Hier ist er zumeist der Erzähler im großen Stile; er darf ferner nach dem Muster der alten Tragödie in jedem Augenblicke in musikalisch abgeschlossenen Kunstformen lyrisch betrachtend heraustreten, ja auch dramatisch schlagfertig in den Gang der Erzählung eingreifen. — Über die musikalischen Darstellungsmittel bei beiden Gattungen, soweit Kunstformen in Betracht kommen, des weiteren zu sprechen, ist nicht notwendig. Es sind übrigens hierüber weiter oben schon einige Andeutungen gemacht worden. Was aber die Kompositionstechnik anbetrifft, so müssen in beiden Kunstzweigen der Chor und das Orchester feinsinnig kontrapunktisch behandelt werden.

Ich bespreche nunmehr die Frage, ob sich die Musik auch ebenso mit dem Drama (wie mit dem Epos) organisch verbinden kann, indem ich zunächst untersuche, ob die Lyrik innerhalb des Dramas Berechtigung hat. — In ihm treten wirkliche Menschen vor uns hin; wir sehen sie, wir können an ihren Reden die Entwickelung ihrer Gedanken verfolgen, wir beobachten sie in ihren Entschlüssen, Handlungen und Empfindungen; aber diese Persönlichkeiten interessieren uns nicht nach ihrer eigenen Wirklichkeit, sie stellen vielmehr andere, aus dem Leben gegriffene Personen dar, oder sie sind

Personifizierungen von Göttern und gottähnlichen Wesen. Aber auch die dargestellten Personen in ihrer Wirklichkeit vorzuführen, ist nicht die eigentliche Aufgabe des Dichters; er darf vielmehr Charaktere auch aus seiner Phantasie heraus schaffen und das Wesen historischer Persönlichkeiten nach seinen künstlerischen Intentionen ummodeln.

Für jedes Kunstwerk ist der Endzweck seiner Gestaltung: die Darstellung von zu Idealen gestalteten Ideen in der Form der „reinen Anschauung"; die letztere in dem Doppelsinne der wirklichen Anschauung und der künstlerischen Gestaltung aufgefaßt. Im Drama kommen die das Menschenleben leitenden Ideen an Personen zum Ausdrucke, die den Schein der Wirklichkeit an sich tragen und bedeutend genug sind, um Träger von Ideen zu werden. Mit anderen Worten: Im Drama kommt das Geistesleben der Menschheit an einzelnen, bedeutsamen Persönlichkeiten zur Darstellung. Und wie nun das gewöhnliche Leben fortwährend unter dem Banne von Stimmungen steht, die Entschlüsse und Handlungen begleiten, beeinflussen, wenn nicht bestimmen, so muß auch in jedem Drama das Stimmungsleben fortwährend zum Ausdrucke kommen. Aber wie das verstandesmäßige Arbeiten des Geistes nur selten hinter das Überwallen von Gefühlsbewegungen zurücktritt, so darf sich auch das Geistesleben im Drama nur selten zu einem in sich geschlossenen Stimmungsbilde verdichten. Das Drama bietet der Lyrik somit Raum und Gelegenheit zur Entfaltung aber nur in bescheidenem Maße, wenn anders

es eine Darstellung des wirklichen Menschenlebens bleiben will. Dieser letztere Gesichtspunkt ist ein bedeutsamer Fingerzeig für die Bestimmung des Wesens des musikalischen Dramas. Auch dieses darf, da es eine Darstellung des wirklichen Menschenlebens ist, das lyrische Moment pflegen, aber nur selten zu in sich abgeschlossenen Stimmungsbildern verdichten.

Die Vereinigung der Musik und der Poesie zur Kunstform des in Musik gesetzten Dramas ist schon dadurch bedeutungsvoll, daß beide Künste auf einem Inhaltsgebiete, nämlich dem des Stimmungslebens, zusammentreffen. Aber darüber hinaus haben beide Kunstgattungen noch andere, wichtige Berührungspunkte, zunächst hinsichtlich des Gegenstandes der Darstellung. Im Drama und in der absoluten Musik kommen die das Menschenleben leitenden Ideen zum Ausdrucke, in ersterem, indem menschliche Charaktere ihre Gedanken offenbaren und ihre Entschließungen unter bald stärkerem, bald schwächerem Hervortreten des Gefühlslebens zu Handlungen reifen lassen. Die absolute Musik aber zeichnet die Bewegungslinien von Allgemeinstimmungen, d. h. von Stimmungen, welche die gesamte Menschheit gleicherweise bewegen — sie stellt die das Menschenleben leitenden Ideen in der Form von Stimmungen dar. Beide Kunstzweige streben also dem gleichen Ziele zu, indem sich jeder von ihnen zu diesem d e n Weg bahnt, welchen das besondere Kunstmaterial und die besonderen Darstellungsmittel jeder der

beiden Künste vorschreiben. Gemeinsam ist der dramatischen Poesie und der Musik auch die Richtung auf den idealen Gehalt und auf das Erhabene der Wirkung.

Zu einem klaren Urteile über diese Gesichtspunkte gelangen wir, wenn wir hier noch einmal kurz das Wesen des Schönen im objektiven und subjektiven Sinne betrachten, wie dies schon im Eingange dieser Arbeit etwas eingehender geschah.

Eine Erscheinung ist objektiv schön, wenn ihre Form und ihr Inhalt zusammenfallen, wenn eine Idee ideale Ausgestaltung erfährt. — Eine objektiv-schöne Erscheinung ist so lange subjektiv-schön, als sich der Mensch ihrer Betrachtung mit Loslösung des Geistes von den „Relationen" hingiebt. Zu solchem Erfassen des Schönen ist der Mensch durch besondere Veranlagung seines Geistes befähigt. Diese Form geistiger Aufnahme des Objektiv-Schönen wird ästhetischer Genuß genannt. Er steigert sich zu einem erhabenen Genusse, wenn eine gewaltige Idee die ihr entsprechende Ausgestaltung erfährt. — Eine erhabene Erscheinung kann Staunen und Bewunderung, Furcht und Grauen erregen. Ist der durch sie hervorgerufene Eindruck so beschaffen, daß sich der Geist noch mit jener Erscheinung beschäftigt, wenn sie auch nicht mehr vor uns steht, so kann sehr wohl an die Stelle des ästhetischen, bezw. des erhabenen Genusses eine geistige Arbeit ethischer Natur treten. Dies geschieht, wenn wir von jenem erhabenen Genusse her Nutzanwendungen auf uns und die uns umgebende

Welt machen, wenn wir durch denselben Anregung zur eigenen sittlichen Läuterung empfangen, uns vielleicht sogar zur Mitarbeit an der Veredelung des Menschengeschlechtes aufgefordert fühlen. Solche Umgestaltung geistiger Arbeit ist psychologisch sehr wohl möglich; denn die verschiedenen Geisteskräfte des Menschen sind so innig miteinander verbunden, daß sie in ewig wechselnder Mannigfaltigkeit ineinander übergreifen. Aber im Objektiv-(Kunst-)Schönen darf kein Moment enthalten sein (wenn anders die „reine Anschauung" ihm gegenüber unvermischt erhalten bleiben soll), aus dem die Absicht seines Schöpfers, ethische Wirkungen erzielen zu wollen, hervorgehe, und die wissenschaftliche Untersuchung der subjektiven Seite des Schönen muß sich darauf beschränken, die Fähigkeit des Geistes, das Schöne als solches zu erfassen, auf eine besondere — ästhetische — Veranlagung des menschlichen Geistes zurückzuführen. Und von diesem Standpunkte aus ist es falsch, die nur mögliche ethische Wirkung des Schönen als zu seinem Wesen gehörend zu bezeichnen, wenn jene auch in einer ästhetischen Arbeit gewürdigt werden muß. Aber die Lehre vom Schönen ist nicht nur aus einem logischen und einem psychologischen Grunde eine in sich geschlossene Wissenschaft. Der Einfluß, welcher auf den Menschen durch eine Beschäftigung mit der Welt des Schönen ausgeübt wird, ist auch nicht mit der möglichen ethischen Wirkung erschöpft. Das Schöne erscheint vielmehr in seiner höchsten Wesenheit infolge seiner metaphysischen Bedeutung, und ich benutze die Gelegenheit, hier zum ersten Male kurz

auf diese einzugehen, womit ich den Erörterungen der Einleitung ein neues Moment hinzufüge. Gerade darin, daß der Mensch sich im Schönheitsgenusse von jeglicher Geistesarbeit loslösen kann, die außerhalb des ästhetischen Genießens liegt, beruht die eigentümliche Macht des Schönen. — Mit dem Begriff der Gottheit wird derjenige der absoluten Vollkommenheit verbunden. Die Ideen aber sind die gedachte Vollkommenheit der Dinge; sie werden als Ideale durch die Kunst in die sinnliche Erscheinung umgesetzt. Dadurch, daß der Mensch Ideen denken, sie zu Idealen verkörpern und im Anschauen derselben geistig ruhen darf, dadurch, daß er im „Schönen" Abbilder der absoluten Vollkommenheit vor sich sieht: ist es ihm vergönnt, für Augenblicke in ein Reich ewiger Vollendung hineinzuschauen, das sonst seinen Sinnen und seinem an die Endlichkeit des Leibes gebundenen Geiste verschlossen ist. Diese *eine* Möglichkeit der Annäherung an göttliche Vollkommenheit darf den Menschen zu dem Bewußtsein erheben, daß sein Geist „nicht von dieser Welt" ist. Und des Menschen stets erneutes Streben nach immer höherer verstandesmäßiger Erkenntnis und nach sittlicher Vollkommenheit findet auf der Grundlage dieses Bewußtseins eine natürliche Erklärung.

Von allen Kunstgattungen ist die dramatische Kunst die ideenreichste, indem sie die Ideenwelt, soweit das Menschenleben zu ihr in Beziehung tritt, zu veranschaulichen sucht; sie ist auch eine erhabene Kunst mit erhabener Wirkung, wenn sie diejenigen Ideen zur Darstellung bringt, welche, hellleuchtenden Sternen gleich, den Weg

zur sittlichen Vervollkommnung zeigen. Hiermit ist keineswegs gesagt, daß die Lösung ethischer Probleme zu den direkten Aufgaben der dramatischen Poesie gehört. Im Gegenteil. Diese bleibt nur dann eine echte Kunst, wenn sie nicht als unmittelbare Wirkung ihrer selbst ethische Vertiefung verlangt. Nur die Möglichkeit einer solchen ergiebt sich aus der innigen Beziehung des Dramatischen zum Menschenleben.

Um sich ihren hohen Aufgaben gewachsen zu zeigen, muß die dramatische Kunst die von ihr dargestellten Persönlichkeiten einer idealen Sphäre entnehmen, oder sie auch da zur Idealität erheben, wo ihnen in Wirklichkeit niedrige Charaktereigenschaften anhaften sollten. Wenn die dramatische Poesie die dargestellten Personen nicht zu Trägern von Ideen macht, sondern das Leben nur mit seinen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten vorführt, so tritt sie aus dem Rahmen der Kunst heraus, welche Ideen durch Ideale verkörpern soll, und sie verkümmert dem Hörer die Fähigkeit, sich einer Sonderbegabung seines Geistes, derjenigen des reinen Anschauens, hinzugeben. Jeder ästhetische Genuß gipfelt in einer in sich harmonischen Seelenstimmung; die häßliche Wirklichkeit aber kann nie eine solche erzeugen; sie ruft vielmehr Mißbehagen, vielleicht sogar Abscheu vor dem Erschauten hervor und stört so das Gleichgewicht der Seele, statt es herzustellen. — Als Ergebnis dieser kurzen Betrachtung steht fest, daß die dramatische Kunst in idealer Form mit erhabener Wirkung die tiefsinnigsten Ideen zur Dar-

stellung bringen muß. Wie aber verhält sich die Musik demgegenüber?

Von allen Kunstgattungen ist die dramatische die konkreteste, die absolute Musik aber hat durchaus abstrakten Charakter. Das Drama stellt das Menschenleben als Charakter in idealer Gestaltung dar. „Der Wille als die Gewohnheit, sich stets in einer bestimmten Weise zu entschließen," heißt Charakter. Das ihn begleitende Stimmungsleben fällt bei der Festsetzung seines Wesens nicht ins Gewicht, wenn auch thatsächlich alle Entschließungen und Handlungen (die Kundgebungen eines Charakters) unter bald stärker, bald schwächer hervortretendem Stimmungsleben erfolgen. Die absolute Musik aber stellt in erster Linie Allgemeinstimmungen in symbolischer Form dar. Dem Wesen des Konkreten widerstrebt eine Darstellung in symbolischer Form. Ja sogar durch den Mangel begrifflicher Bestimmtheit ist es der absoluten Musik unmöglich, individuelles — konkretes — Stimmungsleben zu zeichnen. Aus beiden Gründen, aus der symbolischen Bedeutung der Töne und dem Mangel ihrer begrifflichen Bestimmtheit, ist mithin die absolute Musik durchaus abstrakter Natur. Daran ändert sich nichts, wenn sie, auf das Wort gestützt, Sonderstimmungen eines einzelnen zu zeichnen unternimmt; sie kann individuelle Gefühlsbewegungen nur zum Ausdrucke bringen, wenn diese zugleich bei den Allgemeinstimmungen wiedergefunden werden; denn auch unter der Beihilfe des Wortes behalten das Tonmaterial und die musikalischen Darstellungsmittel ihre symbolische und zugleich abstrakte

Form. Es ist nur eine freiwillige Thätigkeit unseres Geistes, daß er in der programmatischen Musik die musikalischen Darstellungsmittel zur Zeichnung des Gefühlslebens bestimmter Personen für geeignet erachtet. Auch als Programmmusik vermag die Tonkunst nur diejenigen Züge eines Charakters „charakteristisch" wiederzugeben, die zu den abstrakt gearteten musikalischen Darstellungsmitteln in analoge Beziehung treten; aber diese einzelnen Züge ergeben nie einen in sich festgefügten Charakter. Ihrem Wesen nach könnte die absolute Musik einen solchen nur zeichnen, wenn sie ihn von der Seite des mit ihm verbundenen Stimmungslebens aus auffaßte. Das letztere ist aber nur ein unwesentliches Moment für die Feststellung des Wesens eines Charakters. Das konkrete Menschenleben zeigt sich, was künstlerische Gestaltung anbetrifft, am bestimmtesten im Drama, in der Form des individuell gezeichneten Charakters ausgeprägt. Charaktere kann die absolute Musik nicht zeichnen. Wir stehen an dieser Stelle vor einem Gegensatze zwischen dem Wesen der letzteren und der dramatischen Kunstform. Aber dieser Gegensatz zwischen Abstraktem und Konkretem zerstört nicht die Übereinstimmung zwischen beiden Kunstgattungen, die ich bisher mannigfach nachweisen konnte, er verstärkt diese vielmehr noch.

Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach idealer Natur; sie handelt dieser nicht zuwider, wenn sie das dargestellte Menschenleben mit gesunden, realistischen Momenten insoweit ausstattet, als dadurch die zur Anschauung gebrachten Ideen nicht getrübt werden; denn

ohne diese realistische Auffassung ist sie in Gefahr, statt wirklicher Menschen nur Schemen von solchen vorzuführen. Aber sie kann sich bei ihrer Darstellung verirren, indem sie zur lediglich realistischen Auffassung im Sinne des Naturalismus übergeht, indem sie die häßliche Wirklichkeit naturgetreu zeichnet; sie fällt damit aus der Sphäre des Idealen heraus. Die absolute Musik aber kann überhaupt nicht das Konkrete darstellen; mithin kann sie sich auch nicht dauernd mit einem realistisch, geschweige denn naturalistisch angelegten Stoffe verbinden. Jeder nach dieser Richtung hin unternommene Versuch entzöge sich der musikalischen Beurteilung; denn eine derartige Darstellung fiele nicht unter den Begriff der „Musik". Will mit ihr die dramatische Poesie eine Verbindung eingehen, so muß sie sich in der Welt der Ideen in idealer Form bewegen; die Musik behütet die andere Kunst vor der Verirrung in den Realismus und Naturalismus hinein (gelegentliche realistische Züge auch bei der musikalisch-poetischen Behandlungsweise zugestanden). Die abstrakte Natur der Musik ist mithin geeignet, das Wesen der dramatischen Poesie in seiner Reinheit zu bewahren. Und somit fällt jener oben nachgewiesene Gegensatz zwischen dem „konkreten" Drama und der „abstrakten" Musik in sich zusammen, wenn es sich um den Nachweis handelt, daß sich Musik und Poesie in der Form des in Musik gesetzten Dramas innig verbinden.

Da der Musik, wie bewiesen, die Zeichnung des Realistischen wie des Konkreten versagt ist, wird sie von selbst

auf die Sphäre des Idealen verwiesen. (Hiermit ist auch über jede banale, etwa „salonmäßige" Behandlung der Musik, z. B. in dem seiner Zeit viel gegebenen, jetzt glücklicherweise so gut wie verschollenen Neßlerschen „Trompeter", der Stab gebrochen, wie ich nebenher sagen will.) Mit Recht wird also die Musik eine „ideale" Kunst genannt. Daß sie die Ideen, welche das Menschenleben berühren, in ihrer Weise „ideal" darstellt, dürfte gleichfalls als erwiesen gelten können. Nur muß ich noch beweisen, daß sie durch ihre abstrakte Natur auf die Welt der Ideen als das Objekt ihrer Darstellung hingedrängt wird. Das Abstrakte ist das von der Einzelerscheinung absehende Allgemeingültige. Dieses letztere, in seiner Vollendung gedacht, bezeichnen die Ideen. Das tertium comparationis zwischen dem „Abstrakten" und der „Idee" ist das „Allgemeingültige". Mithin fällt die Darstellung des Abstrakten und diejenige der Ideen zusammen. Also ist die abstrakte Musik auf die Darstellung der Ideen hingewiesen. — Zu erhabener Wirkung aber ist die Musik berufen durch den Reichtum ihrer Darstellungsmittel und die Fülle der das Menschenleben berührenden, bald wundersam einfach-natürlichen, bald tiefsinnigen Ideen, die in ihrer Weise zu gestalten die vornehmliche Aufgabe der Musik ist.

So dürfen wir denn sagen, daß die dramatische Kunst und die Musik darin ihrem Wesen nach übereinstimmen, daß sie die das Menschenleben angehenden Ideen in idealer Form, mit erhabener Wirkung zur Darstellung bringen. Ich könnte die Auseinandersetzungen in dieser

Richtung schließen, wenn nicht das Überwuchern der modernen naturalistischen Richtung im Drama nötigte, recht bestimmt zu betonen, daß die Musik überhaupt nicht imstande ist, der Poesie auf dieses Gebiet zu folgen. Ich muß mich bei den Äußerungen über diesen Punkt auf das stützen, was ich zur Feststellung des Wesens des Dramas und des der absoluten Musik soeben gesagt habe, und rechtfertige damit den sich im Folgenden, im Vergleich zum Vorhergehenden, mehrfach wiederholenden Gedankengang.

Auch der moderne Naturalismus beansprucht für sich, wie das ideale Drama, Ideen darzustellen, aber während das letztere seinen Stoff entweder der Geschichte entnimmt, deren Personen durch die ihnen zuteil werdende geschichtliche Weihe für eine ideale Stoffbehandlung von vornherein geeignet sind, oder Personen und Verhältnisse wählt, die zu allen Zeiten als wiederkehrend gedacht werden können, erschwert sich die naturalistische Richtung ihre Stellung dadurch, daß sie überwiegend in die Gegenwart hineingreift, aus deren Werdeprozeß Idealgestalten naturgemäß nur selten emporragen, ja die uns sogar vielfach gefälscht erscheint, wenn ihre Träger in einen idealen Zustand entrückt werden. Unter den Begriff der „Kunst" fallen aber die Werke dieser Schule insoweit nicht, als es ihr auf eine idealistische Darstellung nicht ankommt; sie sucht vielmehr ihre Stärke darin, die Gegenwart möglichst naturgetreu vorzuführen. Eins ihrer Lieblingsthemen ist die Schilderung sozialen Elends. Nun ist es aber doch dem Beschauer unmög-

lich, die Vorführung desselben nur mit ästhetischem Genusse und, sogar noch zugestanden, nur mit der Möglichkeit ethischer Vertiefung gegenüberzustehen; der Hörer wird vielmehr direkt auf sittliche Läuterung hingedrängt, indem an ihn aus dem Anschauen eines derartigen dichterischen Erzeugnisses die Forderung herantritt, jenem Elend zu steuern. Er steht somit vor positiven ethischen Aufgaben, die mit dem Wesen der Kunst an sich — nach den bisherigen Ansichten über dieselbe — nichts zu thun haben, die zu erfüllen vielmehr Sache mannigfacher Wohlfahrtseinrichtungen ist. Diese Richtung muß also so lange vom ästhetischen Standpunkte aus abgelehnt werden, als sie nicht eine neue, ihren Standpunkt bezeichnende, unanfechtbare Definition des Begriffes „Kunst" giebt, als sie nicht die Thätigkeit des „reinen Anschauens" als psychologisch unwahr beweist. — Außerdem gefällt sich der Naturalismus vielfach in der Schilderung des sittlich Anstößigen. Die Darstellung des Lasters tritt hier so in den Vordergrund, daß sie der Endzweck dichterischer Gestaltung zu sein scheint. Es wäre ein Angriff auf die Menschenwürde des Dichters, zu behaupten: er stelle das Niedrige dar, weil er selbst an ihm Gefallen finde. Man kann höchstens annehmen, daß die Sucht, Ungewöhnliches zu schaffen, der Wunsch, sich schnell bekannt zu machen, ihn auf eine schiefe Ebene treibt, oder daß er schwach genug ist, einer Neigung zur Frivolität bei einer Anzahl seiner Zeitgenossen einen Tribut zu bringen. Werke dieser Art sind eine Versündigung gegen die Kunst, in die hinein sich die Ideale vor den

häßlichen Auswüchsen der Wirklichkeit geflüchtet haben; sie sind aber auch eine ästhetische Verirrung, indem sie dem Hörer die Möglichkeit der Pflege ästhetischen Genusses — als einer Anlage seiner Seele — rauben.

Die Musik ist bei der Verbindung mit der dramatischen Poesie, gleichviel, ob letztere der idealistischen, realistischen oder naturalistischen Richtung angehört, nie imstande, Charaktere vollständig zu zeichnen; dies verbietet die abstrakte Natur ihrer Darstellungsmittel. Sie kann höchstens gewisse Züge dieser Charaktere „charakteristisch", „realistisch", aber nie „naturalistisch" im Sinne unbedingter Naturwahrheit wiedergeben; sie kann nur solche zeichnen, für welche die musikalischen Darstellungsmittel Analogien bieten. Sie kann höchstens „dramatisch" angelegt sein, Steigerungen in der Entwickelung einer Handlung unter immer reicherer Entfaltung, ich möchte fast sagen, unter gesteigerter psychologischer Vertiefung der Darstellungsmittel veranschaulichen, oder durch Bestimmtheit der Accente und durch schlagfertige Kürze ein Abbild schneller Entschlüsse und Handlungen bieten, wie solche in dem wirklichen oder dem nur dramatisch geschilderten Leben vorkommen.

Die Darstellung naturalistischer Charaktere oder auch nur Charakterzüge ist der Musik vor allem deswegen verschlossen, weil die konforme Wiedergabe eines solchen Stoffes nur auf einem gleichfalls naturalistischen Wege erfolgen könnte, nie aber in symbolischer, abstrakter Form. Dies ist eine logische Unmöglichkeit. Bei dem Versuche, mit ihren Darstellungsmitteln ein naturalistisches

Werk in allen seinen Phasen wiederzugeben, mit anderen Worten, bei dem Versuche, das Allzukonkrete zu zeichnen, müßte die Musik in harmonischer, rhythmischer und melodischer Beziehung und in der allgemeinen Formengebung gesucht, geschraubt, ja verschroben werden: harmonisch, indem sie dissonierende oder sich fremd gegenüber stehende Akkorde mit Vorliebe aneinanderreiht — Gebilde, welche der gemeinsamen Obertöne entbehren; rhythmisch, indem sie das Auf- und Abwogen der Töne auf geheimnisvoller taktischer Grundlage nicht mehr erkennen läßt — aber: musica est exercitium arithmeticae occultum, nescientis se numerare, animi (Leibniz, Epist. ad div. I, 144); melodisch, indem die aufeinanderfolgenden Töne der faßlichen Längenverhältnisse musikalischer Gedanken entbehren, oder indem fremdartige Intervalle ihre physikalisch-physiologische Grundlage nicht mehr erkennen lassen, und in der allgemeinen Formengebung, indem an die Stelle des architektonischen Aufbaues bei der alten Schule oder eines wohlgegliederten Leitmotivsystems bei der neudeutschen Richtung ein wüstes Gedränge unorganischer Formen tritt. Und folgt die Musik dem Naturalismus auf die Gasse, so muß sie banal, ja gemein werden; für alles dieses aber hören ernsthafte, ästhetische Erwägungen auf.

Ich hatte oben für die Vereinigung der Musik und Poesie zur Kunstgattung der Vokal-Instrumentalmusik gefordert, daß jeder der beiden Künste dort der Vor-

rang gebühre, wo ihr derselbe ihrem Wesen nach zukomme, daß keine von ihnen Aufgaben übernehme, die ihrem innersten Wesen widersprechen, und hatte für die Verbindung der Musik mit der dramatischen Poesie hinsichtlich der Rechte der Musik festgestellt: daß jedes dramatische Erzeugnis mit Momenten lyrischen Verweilens durchwebt sei, daß es der idealen Richtung angehöre und auf eine erhabene Wirkung hin angelegt sei. Ich komme nunmehr dazu, auch die unveräußerlichen Rechte der dramatischen Poesie innerhalb dieser Vereinigung zu prüfen.

Das Drama stellt — wie noch einmal betont sei — das Leben bedeutender Persönlichkeiten in idealer Form dar, ihre Entschlüsse und Handlungen unter stetigem, bald stärkeren, bald schwächeren Hervortreten ihres Gefühlslebens. Momente, in denen die Handlung ruht — Momente lyrischen Verweilens — dürfen im Drama nur vereinzelt eintreten, wie auch das Menschenleben in der Wirklichkeit zur hauptsächlichen Entfaltung des Gefühlslebens nur selten Gelegenheit bietet. Auf seine Schilderung überhaupt darf ein Drama nur dann verzichten, wenn Menschen dargestellt werden, in denen diese Seite der menschlichen Natur nicht zum Durchbruch gelangt. Von dieser Ausnahme abgesehen, ist ein dramatischer Stoff naturwidrig behandelt, wenn er auf die Zeichnung des Gefühlslebens nicht gebührend Rücksicht nimmt oder demselben zu breiten Raum gönnt.

Die Darstellung bedeutsamer dramatischer Handlungen, muß als eine fortlaufende Kette von aus

Grund und Folgen sich ergebenden Situationen vorgeführt werden, wie dies die bekannte Forderung der „Einheit der Handlung im Drama" betont. Das Interesse des Hörers aber wird wachgehalten, indem sich solche Handlung aus der Exposition mit der Peripetie zur Katastrophe zuspitzt und in ihr den Abschluß findet. — Diese zum Wesen des Dramas gehörenden Momente dürfen auch nicht außer Acht gelassen werden, wenn sich die Musik mit der dramatischen Poesie zum Kunstwerke des musikalischen Dramas vereinigt. Es muß aber der dramatische Dichter, welcher einen poetischen Stoff zur musikalischen Bearbeitung bietet, von vornherein darauf Bedacht nehmen, der Musik zuliebe so viele Momente lyrischen Verweilens, wie nur irgend möglich, seinem Stoffe einzufügen, aber keiner von diesen darf den Fortgang der Handlung in naturwidriger Weise aufhalten. Nehmen wir noch hinzu, daß ein „Textbuch" für ein musikalisch-dramatisches Kunstwerk, ebenso wie jede rein dramatische Bearbeitung, auch in seiner äußeren Anlage den Eindruck einer fortlaufenden Handlung machen muß, daß es sich wohl in Scenen und Akte, aber nicht in nur lose zusammenhängende Nummern zerlegen darf, und betonen wir noch einmal, daß Poesie und Musik in jedem Augenblicke der Darstellung auf die ideale Ausgestaltung des Stoffes dringen müssen — so haben wir die Gesichtspunkte beisammen, welche die Form des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes in seiner Reinheit ergeben, von dessen beiden Gestaltungen, der

Oper und dem Musikdrama Richard Wagners, bei der Betrachtung des Gesamtkunstwerkes die Rede sein wird.

B.

a. Die Verbindung der Musik mit der Mimik oder mit einer Kunst simultaner Anschauung.

Nur weil die vorliegende Arbeit folgerichtig entwickelt werden muß, untersuche ich, ob eine Vereinigung der Musik mit der Mimik, der Architektur, der Plastik und Malerei möglich ist. Bei jeder von diesen Verbindungen muß geprüft werden, ob die Musik die Führung übernimmt, oder ob sich die andere Kunst die Musik zur Hilfe ruft. Überall aber ist das Organische der Vereinigung Voraussetzung. Das Ergebnis dieser Erwägungen ist übrigens ein so geringfügiges, daß dieser Abschnitt füglich auch fortfallen könnte.

Musik und Mimik. — Hierfür sind Beispiele nicht vorhanden, wohl aber tritt das Umgekehrte häufig ein. — Obgleich nun der Tanz und das Ballett Kunstgattungen nicht sind, da ihnen die ideale Bedeutung fehlt, die vom Wesen der Kunst nicht zu trennen ist, und obgleich ihre Verbindung mit der Musik nie organisch sein kann, da sich die Musik im Gegensatz zu jenen beiden nur im Bereiche der Ideale heimisch fühlt, so sei dieser

Vereinigung doch gedacht, weil sie thatsächlich vielfach vorkommt. Die Musik ermöglicht durch das Element der Rhythmik eine sichere Ausführung der Tanzbewegungen und erleichtert dem Auge die Betrachtung des rhythmisch wohlgegliederten Schauspieles, aber weitere musikalische Elemente: die Melodik, Harmonik, die programmatisch-musikalische Zeichnung (falls eine solche dem Tanz und Ballett etwa dadurch innewohnt, daß die Musik ein Lokalkolorit als orientalische, slavische, nordische Musik annimmt) kommen hier nur nebenher in Betracht. — Die Pantomime und die Musik sind schon organischer miteinander verbunden als im vorigen Falle, da die letztere das Hauptthema der Pantomime, das Lieben und das Zürnen, in vertiefter Weise zur Anschauung zu bringen vermag. Aber eine eigentliche Kunst ist auch die Pantomime durch ihre nahe Verwandtschaft mit dem Ballett noch nicht. Dies ist erst bei der Geberdenkunst des Schauspielers und Sängers der Fall. — In den Werken der letzten Wagnerschen Schaffensperiode, zumal in den Meistersingern, verschmelzen beide Künste, Mimik und Musik, auf das innigste. An Stelle der in der alten Oper schablonenhaft agierenden Sänger treten hier in Stellung, Geberde und Bewegung freie Menschen vor uns hin. Das führende Element in dieser Verbindung ist für den Beschauer die Mimik, für die Schauspieler selbst aber die Musik, jedoch nur in technischer, nicht in ästhetischer Beziehung. Die Darsteller müssen in jenen Wagnerschen Werken ihre mimisch vielseitigen Aufgaben fortwährend nach dem Pulsschlage der Musik regeln.

Aber auf der Höhe des Könnens steht der Künstler hier erst, wenn er dieses Zwanges Herr geworden ist, wenn der Beschauer diese Unterordnung unter die Musik nicht merkt, sondern sich nur dem reizvollen ästhetischen Genusse hingeben darf, den das gegenseitige sich Durchdringen beider Künste in diesem Falle bietet. Ich denke hier an die im übrigen etwas zu lang geratene Verzweiflungsscene Beckmessers, an die Blickscene zwischen Walther und Eva in Sachsens Zimmer, an das Schleierwerfen in „Tristan und Isolde" — berühmte Beispiele musikalisch-mimischer Zeichnung. Eine Übertragung jedoch dieses von Wagner in seinen Reformwerken mit hoher geistiger Freiheit gehandhabten Prinzips auf die Darstellung von Werken aus seiner mittleren Schaffensperiode, denen diese beabsichtigte programmatische Gestaltung im großen und ganzen noch fehlt, halte ich nicht für angebracht. Wenigstens hat z. B. die gekünstelte mimische Ausgestaltung der Gebetsscene der Elisabeth in Bayreuth einen nicht gerade angenehmen Eindruck in mir persönlich hervorgerufen.

Musik und Architektur. — Die organische Verbindung einer Kunst aus der successiven mit einer aus der simultanen Reihe ist erschwert, wenn nicht geradezu unmöglich, weil der fortwährende Wechsel zwischen zeitlicher und räumlicher Anschauung den Geist nicht einheitlich zur ästhetischen Sammlung kommen läßt. Die obige Verbindung kann nur dann zu einer organischen werden, wenn die ästhetische Wirkung beider Künste im zeitlichen Nacheinander eintritt, wenn die Architektur die

vorbereitende Stimmung für die Musik schafft. Der etwaige Wert dieser Vereinigung wird aber dadurch sofort wieder herabgedrückt, daß sich beide Künste zunächst nur aus einem Zweckmäßigkeitsgrunde verbinden. Da die Kunstmusik physikalisch gut nur wirksam ist, wenn sie sich in geschlossenen, akustisch günstig gestalteten Räumen darbietet, so muß unsere Kunst eigentlich stets die Hilfe der Architektur in Anspruch nehmen. Künstlerisch löst der Architekt die ihm hier gestellten Aufgaben aber dann, wenn er solche Räume so stilvoll gestaltet, daß sich der Geist durch ihren Anblick für die Aufnahme bestimmter musikalischer Genüsse sammeln kann. Ein Konzertsaal und ein Opernhaus müssen, wenn anders sie ihren Zweck erfüllen wollen, stets nicht nur technisch geschickt, sondern auch ästhetisch feinsinnig angelegt sein.

Die Musik in Verbindung mit der Plastik und Malerei. — Diese Vereinigungen sind unmöglich und bleiben es auch dann noch, wenn auf die Forderung verzichtet wird, daß die Musik die führende Rolle übernehmen muß. Nur wenn Plastik und Malerei an erster Stelle stehen, aber nicht mehr mit ihrem eigenen Materiale arbeiten, sondern statt dessen den Menschen als darstellendes Material benutzen (also das Material der Mimik ihren Zwecken dienstbar machen), können Verbindungen von untergeordneter Bedeutung entstehen, als da sind: durch Menschen dargestellte plastische Gruppen und lebende Bilder, deren Wirkung durch angeschlossene Musikbegleitung zu erhöhen versucht wird.

Hiermit sei der vorliegende Abschnitt abgebrochen,

der als nennenswertes Ergebnis nur aufweist: die Verbindung der Geberdensprache mit der Musik, wie dies in einigen Werken Wagners der Fall ist, und ferner: die Vereinigung der Musik mit der Architektur, ein Bund, der zunächst aber nur aus Zweckmäßigkeitsgründen geschlossen wird.

C.

Das Gesamtkunstwerk.

Ein Kunstwerk darf als ein Gesamtkunstwerk bezeichnet werden, wenn es alle Künste so in sich vereinigt, daß jede ihre Selbständigkeit bewahrt und zugleich soviel von ihrem Wesen darangiebt, als notwendig ist, um in einer Gesamtheit aufgehen zu können. Vom Standpunkte einer Musikästhetik aus darf auch untersucht werden, ob Vereinigungen möglich sind, in welchen die Musik an erster Stelle steht, indem sie die übrigen Künste in ihren Dienst nimmt, aber doch keine der eigenen Selbständigkeit im wesentlichen beraubt.

Hauptdarstellungsobjekt jeglicher Kunst ist der Mensch als ein Vernunftmensch. Eine Verbindung aller Künste zu einem Gesamtkunstwerke ist nur berechtigt, wenn die zum Menschenleben in innigster Beziehung stehenden Ideen dargestellt werden. Der Mensch in seinem Verhältnisse zur Gottheit und die Darstellung des Menschenlebens, als eines vernunftgemäßen Handelns, ohne absichtliche Hervorkehrung eines religiösen Momentes sind die Objekte, welche in einem Gesamtkunstwerke behandelt werden dürfen. Wenn also ein solches überhaupt mög-

lich ist, so ist ihm sowohl das geistliche als auch das weltliche Gebiet erschlossen. Ich wende mich zu beiden Formen.

Die Andacht kann eine besondere Form des ästhetischen Genusses sein, eine Beschränkung auf das religiöse Gebiet. Sie kann dem ästhetischen Genießen gleichen; denn ein andächtiges Sichversenken ist ein Ruhen des Geistes in reiner Anschauung, gleich wie der ästhetische Genuß ein solches ist. Die Andacht ist aber auch vom letzteren verschieden, da sie zumeist als die unmittelbare Folge ethischer Strebungen eintritt, oder den Ausgangspunkt für eine ethische Läuterung bildet. Andacht und ethisches Streben stehen vielfach im Verhältnis von Grund und Folge zueinander, während beim ästhetischen Genießen und seiner Steigerung, dem mit der Andacht nahe verwandten erhabenen Genusse nur die Möglichkeit ethischer Vertiefung zugegeben werden darf. Es sind aber auch Fälle andächtiger Erhebung denkbar, die durchaus dem ästhetischen Genusse ähneln, die dann einzutreten pflegen, wenn eine besondere gottesdienstliche Veranlassung nicht vorliegt. Hierher würde etwa eine Betrachtung der „Sixtina" in der Dresdener Galerie gehören.

Alle Religionsgemeinschaften legen auf die weihevolle Ausgestaltung ihrer Gottesdienste großen Wert; sie suchen vor allem die Andacht in den Seelen der ihnen zugehörenden Gläubigen zu erwecken, weil auf dem Grunde religiöser Erhebung ethische Bestrebungen leicht Wurzel

schlagen. Diese dem ästhetischen Genusse nahe verwandte andächtige Stimmung kann aber nur eintreten, wenn das im Gottesdienste Angeschaute und Vernommene nach Inhalt und Form vollendet ist. Für religiöse Feiern sind ebenso wie für das Kunstwerk die Gesetze der Schönheit maßgebend. Jeder Gottesdienst muß, abgesehen von seiner dogmatischen und rein menschlich ethischen Bedeutung, ein Kunstwerk sein, in dem sich Künste zu gemeinsamer Wirkung verbinden.

Auf die Fähigkeit der Architektur, vorbereitend Stimmungen zu schaffen, welche die Aufnahme bestimmter ästhetischer Genüsse begünstigen, habe ich zuvor hingewiesen. Mit ihren himmelanstrebenden Säulen, Hallen und Türmen redet die kirchliche Baukunst von göttlicher Erhabenheit; sie erfüllt die Seele des ein Gotteshaus Beschauenden und Betretenden mit andächtigen Regungen. Ein Gleiches thut die Plastik und die kirchliche Malerei in stummer und doch vielsagender Sprache. Bei der überwältigenden Fülle kirchlicher Meisterwerke, die seit den Zeiten des Mittelalters auf dem Gebiete dieser drei Künste auf uns gekommen sind, bei der Möglichkeit, sich von diesen Werken heutzutage auf verhältnismäßig leichte Weise Kenntnis zu verschaffen, und weil in einer Musikästhetik nicht zu weit vom Hauptstoffe abgewichen werden darf, sei auf die Namhaftmachung einzelner, diesen drei Künsten angehörenden kirchlichen Werke an dieser Stelle verzichtet. Ich betone vielmehr nur, daß sich auf dem Gebiete kirchlicher Kunst die Künste simultaner Anschauung einheitlich zur Darstellung der

Gottesidee vereinigen, dabei ihre volle Selbständigkeit bewahren und vielfach in demselben Gotteshause so bedeutsam vertreten sind, daß das Vorhandensein eines kirchlichen Gesamtkunstwerkes, soweit die Mitwirkung dieser drei Künste in Betracht kommt, gesichert erscheint. Die volle Durchführung desselben wird aber seitens der drei Künste successiver Anschauung hier und da durchbrochen.

Das mimische Element — in der edelsten Bedeutung des Wortes — ist im katholischen Kultus vielfach vertreten, z. B. bei dem Ceremoniell der Messe und in den feierlich einherschreitenden, zu malerischen Gruppen sich ordnenden kirchlichen Prozessionen. Dem evangelischen Gottesdienste aber fehlt jegliche Beziehung zu dieser Kunst. — Kirchliche Musik, Gemeinde-, Chor- oder Priestergesang, Orgel- und Instrumentenspiel bilden einen wesentlichen Bestandteil fast aller gottesdienstlichen Feiern. Selbständig und organisch greift unsere Kunst zur Herstellung eines kirchlichen Gesamtkunstwerkes mit ein. — Ich komme zur Poesie. Das Kirchenlied muß der lyrischen Dichtkunst zugeordnet werden. Ein gleiches gilt von den Psalmen, die aber auch oft zu einer dramatischen Lebendigkeit des Ausdruckes fortschreiten und, wenn auch in prosaischer Redeweise verfaßt, doch durch den Parallelismus ihrer Versglieder eine besondere, in die Poetik einzuordnende Form haben. — Episch-lyrischer Natur sind die Erzählungen der heiligen Schrift. — Selbständig für sich dastehend und zugleich organisch dem Gottesdienste eingereiht, verkündet des Priesters Mund

im Schriftwort und in der Predigt von der Kanzel und dem Altare her die Heilswahrheiten, in jedem einzelnen Falle in formell in sich abgeschlossener Weise, in der Form des Kunstwerkes, wie jeder wissenschaftliche Vortrag ein Kunstwerk genannt werden kann, wenn die Form der Darstellung eine vollendete ist. — Der evangelische Gottesdienst stellt die Predigt in den Mittelpunkt gottesdienstlicher Übung, dem katholischen Meßgottesdienste aber — dem Hauptgottesdienste dieser Kirche — fehlt diese. Selbständig tritt das künstlerisch abgewogene Wort hier nicht auf, sondern nur im Priestergesange vom Altare her und in der Vokal- oder der Vokal-Instrumentalmesse. — Aber auch noch von einer anderen Seite her nimmt die Poesie im Gottesdienste vielfach eine bedeutsame Stelle ein. Zum Wesen eines dichterischen Werkes gehört eine eben solche Sprache, die reichliche Anwendung von Bildern, von mancherlei poetischen Redewendungen. Die Phantasie des Dichters und die des Hörers müssen zum Verständnis des Stoffes hier in Wechselwirkung treten. Solches geschieht im Gottesdienste, wenn z. B. das Reich der Seligen in bilderreicher Sprache den Gläubigen anschaulich geschildert wird. Mit einem Worte: Auch die Poesie beteiligt sich durch mancherlei, dem Gottesdienste eingefügte poetische Momente an der Ausbildung eines kirchlichen Gesamtkunstwerkes.

So können wir denn, die vorhergehenden kurzen Bemerkungen zusammenfassend, sagen: Ein geistliches Gesamtkunstwerk wird thatsächlich — einige Beschränkungen zugestanden — in den Gottesdiensten mancher Religions-

gemeinschaften geboten. Dasselbe ist sehr wohl möglich, weil alle Künste hier ihre volle Reinheit bewahren, sich objektiv zur Ausgestaltung einer einheitlichen Idee — der Darstellung des Göttlichen — vereinigen und subjektiv Andacht erregen wollen. — Ein geistliches Gesamtkunstwerk, in dem die Musik die übrigen Künste in ihren Dienst nimmt, ist aber nicht vorhanden. Höchstens könnte ein Vorwiegen der Tonkunst im Meßgottesdienste der katholischen Kirche und in dem liturgischen Gottesdienste anderer Religionsgemeinschaften zugestanden werden.

Das weltliche Gesamtkunstwerk. — Das volle Menschenleben stellt sich im Drama dar. Nur auf dem Gebiete des Musikdramas und der dasselbe Ziel erstrebenden Oper kann also jene Kunstschöpfung gefunden werden.

Ich bezeichne dieses Gesamtkunstwerk aus dem Grunde als ein weltliches, weil es sich in profaner Form auf der Bühne eines Schauspielhauses abspielt. Thatsächlich umfaßt dasselbe sowohl weltliche als geistliche, immer aber von Schauspielern dargestellte Stoffe. Auf dem Gebiete des Geistlichen aber können hier sowohl Menschen die Träger göttlicher Ideen sein (Parsifal), als auch Götter, beziehungsweise Gott selbst (Christus in Oberammergau) im Menschentum dargestellt werden. Immer aber muß auch das Göttliche, sobald es in Menschengestalt auf der Bühne erscheint, in der Form von Charakteren auftreten. Die alte italienische Oper, welche mit Vorliebe die mythische Götter- und Menschenwelt zum Gegenstande der Darstellung wählte, kann dem

weltlichen Gesamtkunstwerke nimmermehr zugezählt werden, weil es ihr auf nichts weniger, als auf die Darstellung von Charakteren ankam.

Ich untersuche nunmehr, ob alle Künste durch ihre Beteiligung den Bestand eines solchen Kunstwerkes sichern, und wende mich zuerst zur Architektur. — Ein Baumeister, welcher sich in den Dienst der dramatischen Kunst stellt, hat eine schwere Aufgabe. Nicht nur, daß er darauf Bedacht nehmen muß, die Vorhallen und den Bühnenraum eines Schauspielhauses geräumig zu bauen, die Sitzplätze bequem anzulegen und den Sehwinkel vom einzelnen Platze nach der Bühne richtig zu berechnen — er muß auch nach ästhetischen Grundsätzen schaffen. Sein Haus soll sich äußerlich wohlthuend dem Auge darbieten und im Innern so stilvoll ausgestattet sein, daß die heitere und die ernste Muse darin einziehen können. Viele herrliche Bauten, u. a. das Dresdener Theater legen davon Zeugnis ab, daß die Architektur auch auf dem Gebiete eines weltlichen Gesamtkunstwerkes vorbereitend Stimmung zu schaffen imstande ist. Ein nach der ästhetischen Seite hin vorzüglich durchgeführtes Theater ist auch das Bayreuther Festspielhaus in seinem Innern.

Zu der Ausbildung eines weltlichen Gesamtkunstwerkes trägt die Architektur aber noch in anderer als der eben geschilderten Weise bei. Zusammen mit der Plastik und der Malerei tritt sie uns auf der Schaubühne in der Dekoration entgegen. Aber sie führt wie die Plastik hier nur ein Scheinleben; denn für gewöhnlich geben beide Künste in diesem Falle die räumliche

und körperliche Ausdehnung auf und bieten sich ebenso wie auf Gemälden dem Auge nur unter dem Gesetze der Perspektive dar, jedoch nicht in der edlen Form der malenden Kunst, sondern nur als Dekorationsmalerei, diesem Gemisch von künstlerischer Erfindung und handwerksmäßiger Arbeit, von Flächendarstellung und räumlicher Ausdehnung. Wo je einmal in der Bühnendekoration die Plastik ihre Körperlichkeit, die Architektur die verschiedenen räumlichen Ausdehnungen beibehält, ist es nur bei gutem Willen des Beschauers möglich, in diesen bemalten und zurecht geschnittenen Versatzstücken Elemente der Architektur und Plastik zu erkennen. Wenn sich sonst schon in jedem Kunstwerke der Schein der Wirklichkeit dem Auge darbietet — hier sieht dasselbe den Schein eines Scheines. Ist ein Gleiches allerdings auch bei der Malerei an und für sich der Fall, so stellt sich in ihr doch stets ein einheitliches Ganze, das derselben Leinwand anvertraut ist, dem Auge dar, während bei der Dekorationsmalerei die Hauptmomente von Gemälden gewissermaßen aus diesen herausgeschnitten und in einen wirklichen Raum, eben in den der Bühne hinein, verpflanzt sind, ein Gemisch, welches dem Grundwesen der Malerei widerstrebt. Nun muß allerdings anerkannt werden, daß sich in den letzten dreißig Jahren das Dekorationswesen sehr entwickelt hat. Und wieder ist dies dem Verdienste R. Wagners zuzuschreiben, der hier selbständig schaffend vorging oder ältere vortreffliche Arbeiten benutzt hat. Ihm verdanken wir es besonders, daß sich jetzt auf der Bühne architektonisch in sich abge-

schlossene Räume, nicht mehr die jegliche Illusion zerstörenden Kulissen dem Auge darbieten. Ich erinnere an den prächtigen Eindruck, den z. B. der Innenhof des Fürstenpalastes im „Lohengrin" macht; an die Darstellung des landschaftlich- und des stilisierten Naturschönen: an die entzückende Frühlingslandschaft, die sich in Bayreuth und eigentlich noch zauberischer in einigen anderen deutschen Theatern (so in Berlin) am Schlusse des ersten Aktes der „Walküre" dem Auge darbietet, wenn sich das Thor zu Hundings Wohnung, vom Winde aufgerissen, öffnet; man denke an die Eingangsscene im „Lohengrin". — Durch Wagners Einfluß sind wir auf dem Gebiete des Dekorationswesens heutzutage doch soweit gekommen, daß dieses den Bestand eines weltlichen Gesamtkunstwerkes zum mindesten nicht mehr gefährdet, wenn auch immerhin Architektur, Plastik, und Malerei, soweit sie auf der Bühne zur Verwendung kommen, von ihrem Grundwesen sehr viel einbüßen.

Über die Bedeutung der Mimik für ein weltliches Gesamtkunstwerk, über ihre thatsächliche Verwendung innerhalb desselben sich zu verbreiten, ist nicht notwendig, da ich dieses Gebiet schon oben, als von der Verbindung dieser Kunst mit der Musik gesprochen wurde, kurz gestreift habe. Hier sei nur folgendes erwähnt. Zu allen Zeiten hat es große Schauspieler gegeben, welche durch ihre Geberdensprache für sich allein mächtig zu wirken verstanden haben. Heutzutage wird aber auch darauf große Sorgfalt verwandt, daß die Bewegungen von Volksmassen auf der Bühne naturwahr erscheinen.

Hierin hat sich die Bayreuther Schule ein nicht zu unterschätzendes Verdienst erworben. Die Prügelscene in den „Meistersingern", die Volksscene vor Elsas und Lohengrins Eintritt in den Dom sind in ihrer dortigen Darstellung hervorragende Beispiele dafür, daß das Eingreifen von Volksmassen auf einer Bühne sehr wohl von jedem theatermäßigen Zwange frei gemacht werden kann.

Ich komme zur Musik und Poesie, den beiden Künsten, welche in erster Linie berufen sein dürften, das weltliche Gesamtkunstwerk zu verwirklichen, da sie (jede in ihrer Weise) im musikalisch-dramatischen Kunstwerke die Zeichnung von Charakteren übernehmen, eine Aufgabe, die sie dort vornehmlich durch ihr Zusammenwirken erfüllen. Sie kommen also dem Ziele des weltlichen Gesamtkunstwerkes entgegen, das ja das Menschenleben in seiner geistigen Bedeutung voll und ganz hinstellen muß. Ich verweise darauf, daß ich auch schon oben auseinandergesetzt habe, wie sich Musik und Poesie in dieser Beziehung zu ergänzen und eine vertiefte Wirkung hervorzubringen vermögen. Die dramatische Kunst enthüllt das Stimmungsleben eines Charakters nur allmählich und nebenher, aber sie stellt den Fortschritt von einem Willensakte zu dem andern, von einer Handlung zur neuen unmittelbar und sofort dar. Die Musik hingegen ist in erster Linie nur imstande, das Stimmungsleben zu malen, welches alle Willensakte und Handlungen einer Person begleitet; sie wird aber durch den Bund mit dem Worte auch fähig, ihre eigentliche Aufgabe — die Zeichnung von Allgemeinstimmungen —

auf das persönliche Gebiet zuzuspitzen und in jedem Augenblicke mit programmatischer Kraft zu wirken. Beide Künste sind also sehr wohl imstande, organisch, aber jede in ihrer Weise, an der Herstellung eines weltlichen Gesamtkunstwerkes mitzuarbeiten. Es sind hier drei Fälle ihrer Vereinigung möglich:

jede Kunst bewahrt ihre Selbständigkeit;
die Poesie ist die führende Kunst;
die Musik steht an erster Stelle.

Wenn beide Künste durch Erstrebung eines gemeinsamen Zieles organisch miteinander verbunden sind, im übrigen aber selbständig nebeneinander hergehen sollen, so müssen sie abwechsend auftreten. Und da im Drama die Kenntnisnahme der Handlung die Hauptsache bleibt, so kann die Musik innerhalb dieser ersten Gattung im wesentlichen nur in der einleitenden Ouvertüre, der Zwischenaktsmusik und in einem das Ganze krönenden Abschlusse auftreten. Das Muster dieser Gattung ist Goethes „Egmont" mit der Musik von Beethoven. Formengerecht und tiefsinnig hat der Musiker hier seine Aufgabe erfaßt, indem er sein Werk mit jener Siegessymphonie schließt, die schon den Abschluß seiner Ouvertüre bildet. Und Goethe, dem ein großes Verständnis für unsere Kunst eigentlich nicht zugestanden werden kann, hat doch ihr Wesen hier voll erkannt, wenn er bei Klärchens Tode und bei der Vision Egmonts im Gefängnisse „Musik" vorschreibt. —

In jeder Oper und in jedem Musikdrama ist die Poesie insofern die führende Kunst, als sie ein lyrisches

Verweilen der Musik zuliebe, wenn durch dasselbe der Fortgang der Handlung geschädigt wird, nicht gestattet. Innerhalb der zweiten von obigen drei Gattungen steht sie aber noch im besonderen dadurch im Vordergrunde, daß sie die Eigenart des gesprochenen Wortes beibehält, daß sie dasselbe nicht zum Gesangstone werden läßt. Der Musik fällt hier im wesentlichen eine begleitende Rolle zu; sie wird vorzugsweise auf die Form des Melodramas verwiesen. Diese von Rousseau seiner Zeit zuerst angewandte Kunstform giebt Anlaß zu mancherlei Bedenken. Damit die Eindringlichkeit des Wortes bei der Deklamation nicht verloren gehe, muß sich die begleitende Musik der äußersten Zurückhaltung befleißigen, auch muß der Fluß des poetischen Gedankeninhaltes oftmals unterbrochen werden, um der Musik zu ihrer Entfaltung Raum zu schaffen, so daß von einer wirklichen Verbindung beider Künste im Melodrama nicht die Rede ist. Zudem muß der Sprechende seinen Stimmton der jedesmaligen Tonart und dem in der Partitur festgelegten musikalischen Ausdrucke fortwährend möglichst anpassen, wenn nicht zwischen dem Sprechtone und der Musik arge Gegensätze entstehen sollen. Fast jedes Melodrama läßt den Wunsch aufkommen, daß der Sprechton zum rezitativischen Gesange werden möchte. — Ein berühmtes Beispiel für diese Form des musilalisch-dramatischen Kunstwerkes ist Schumanns Musik zu „Manfred“; es bestätigt zugleich aber auch die Richtigkeit der hier über das Melodrama entwickelten Ansichten. Man prüfe daraufhin die Rolle Manfreds. Übrigens

gehört dieses Werk nicht lediglich in diese Kategorie hinein, sondern fällt in den Gesängen der Geister und in den Chören schon unter die Bestimmungen der dritten Gattung.

In dieser steht die Musik an erster Stelle. Wir kommen damit zu dem weiten Gebiete des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes, zur Oper und dem Wagnerschen Musikdrama. Daß unsere Kunst in dieser Gattung die führende Rolle übernimmt, brauche ich nicht noch einmal nachzuweisen, da dieser Punkt schon zuvor, als von den Rechten der Musik innerhalb des Musikdramas die Rede war, des weiteren erörtet worden ist; ich erinnere hier nur noch einmal daran, daß in dieser Kunstform „singende" Helden auftreten. Auch über das Wesen dieser Gattung ist schon im vorigen Hauptteile dieser Arbeit das Nötige beigebracht worden; ich hebe hier nur noch einmal kurz die maßgebenden Gesichtspunkte heraus und füge einige Ergänzungen hinzu.

In einem musikalisch-dramatischen Kunstwerke muß eine in sich abgeschlossene Handlung nach den allgemeinen Gesetzen für den Aufbau eines Dramas zur Darstellung gelangen. Das Trauerspiel ist um seiner erhabenen, das Schauspiel um seiner rein ästhetischen Wirkung willen von vornherein zur Darstellung durch die Musik geeignet. Daß aber ein Gleiches auch vom Lustspiele gilt, geht aus einer Auseinandersetzung im ersten Teile des Buches hervor, nach der Scherz und Humor als Eigentümlichkeiten der Menschheit, nicht nur als solche des einzelnen bezeichnet wurden. Ihr be-

gleitendes Stimmungsleben tritt mithin in der Form von Allgemeinstimmungen auf, ist also musikalisch darstellbar.

Dramatisch entwickelt ist eine Handlung nur, wenn sie sich psychologisch folgerichtig aufbaut; sie darf weder seelisch in unmotivierten Sprüngen vorwärts schreiten, noch sich träge hinschleppen. In jedem Drama sollen Charaktere, keine Schemen von solchen hingestellt werden. Und zwar müssen nicht nur die eigentlichen Hauptpersonen eines bestimmten dramatischeu Stoffes, sondern alle Persönlichkeiten, welche zu demselben in irgend einer Beziehung stehen, als menschliche Typen behandelt werden. Auch da, wo göttliche Wesen als Götter oder als Menschen in der Maske des Schauspielers auftreten, müssen sie Charaktere sein. Denn sie dürfen doch nicht unter das menschliche Niveau — den eigentlichen Inhalt jedes Dramas — herabgedrückt werden.

Aber nicht alle Arten von Charakteren sind für die Musik in ungezwungener Weise darstellbar. Personen, denen ein Gemütsleben fehlt, niedrige Naturen, die sich als abschreckende Beispiele von der Menschheit abheben, deren Stimmungsleben nicht im Sinne von Allgemeinstimmungen verstanden werden kann, philosophische Grübler, die sich gern in langatmigen Erläuterungen über ihr System ergehen: sie alle sind keine für eine musikalische Zeichnung geeigneten Vorwürfe. Auch muß sich ein Charakter im musikalischen Drama knapp, d. h. nur nach seinen Hauptzügen darstellen; denn die breite Entwickelung eines solchen erfordert einen großen Aufwand von Gedanken, den zu verarbeiten die Musik

schon aus dem Grunde wenig geeignet ist, weil sie dem Gedankeninhalte nicht mit der Schnelligkeit des Wortes zu folgen vermag, sondern durch die Eigenart des Tonmateriales zum Verweilen gezwungen ist.

Ich komme zu einem weiteren Hauptmomente. Im musikalisch-dramatischen Kunstwerke muß sich die Handlung stetig und folgerichtig entwickeln, aber sie muß auch der mit ihr verbundenen Musik zuliebe mit lyrischen Momenten durchsetzt sein; jedoch dürfen diese nicht überwuchern, sie müssen vielmehr in gleicher Weise in die Handlung hineingearbeitet sein, wie das Stimmungsleben Entschlüsse und Handlungen begleitet, für sich selbst aber nur episodenhaft auftritt. Auch muß darauf Bedacht genommen werden, daß die Musik im musikalisch-dramatischen Kunstwerke die primäre Kunst ist, die verlangt, daß ihren technischen Gesetzen gebührende Achtung geschenkt wird. Lyrische Momente bedeuten ein Sammeln des Geistes in sich, ein Beharren in einem bestimmten Gefühlszustande. Musikalisch werden sie gekennzeichnet durch in sich abgeschlossene Formen, durch melodische Innigkeit, durch rhythmische Gemessenheit bei ruhigen Gefühlszuständen, abwechslungsreiche Rhythmen im Zustande leidenschaftlicher Erregung und durch tonale Geschlossenheit, d. h. durch Verwendung eines Akkordsystems, welches einer bestimmten Tonart oder mehreren mit einander verwandten angehört. Es sei aber nochmals ausdrücklich betont, daß diese lyrischen Momente nicht aufdringlich heraustreten, vor allem nicht durch aus dem Rahmen des Ganzen fallende Orchester-Vor- und Nach-

spiele herausgehoben werden dürfen, was jeglicher psychologischen Wahrscheinlichkeit widersprechen würde. Denn niemals dürfte es im Leben eines vernünftigen Menschen vorkommen, daß er sich absichtlich lyrischen Anwandlungen hingiebt, daß er das Eintreten derselben ausdrücklich ankündigt oder von ihnen ganz besonders Abschied nimmt.

Und drittens: der dramatische Teil sowohl, als auch die Musik müssen in der in Rede stehenden Kunstgattung nach ideellen Gesichtspunkten entweder idealistisch oder realistisch-charakteristisch auf ideeller Grundlage behandelt werden. Die naturalistische Richtung hingegen ist auszuschließen: in dramatischer Beziehung, weil sie nicht Ideen in idealer Form zur Anschauung bringt; in musikalischer, weil eine naturalistische Auffassung nach der abstrakten Natur der Musik eine Unmöglichkeit ist; und in psychologischer, weil sie den Menschen der Möglichkeit, sich in reiner Anschauung zu vertiefen, beraubt.

Soll das weltliche Gesamtkunstwerk nicht auf niedrigerer ästhetischer Stufe stehen als das geistliche, so muß die volle Erfüllung aller dieser Grundsätze beim Ausbau desselben gefordert werden. Seiner Wirkung nach ist das geistliche ein erhabenes; auch das weltliche kann ein solches sein, ohne daß die in ihm auftretenden Charaktere in direkte Beziehung zu bestimmten dogmatischen Grundsätzen treten. Daß aber außer diesem erhabenen weltlichen Gesamtkunstwerke auch noch ein anderes möglich ist, das den menschlichen Geist nicht in seinen Tiefen ergreift, dessen Wirkung über den eigent-

lichen ästhetischen Genuß nicht hinauskommt, erhellt aus der Gruppierung der Stoffe, die sich hier zur Behandlung darbieten.

Gegenstand der Darstellung für das dramatisch-musikalische Kunstwerk ist der Mensch als ein vernunftbegabtes Wesen, sein Leben, insofern es Momente aufweist, die für eine dramatische Behandlung geeignet sind; das Individuum aller Zeiten, jedes verstandesreifen Alters, jeglicher Stellung; das Menschengeschlecht in den verschiedenen Formen seiner Zusammengehörigkeit, als Familie, Orts- und Stammesgemeinschaft, als Gemeinde im staatlichen und religiösen Sinne; die Kindheit, die Epoche der Blüte und die Zeit der Überreife eines Volkes; das Leben in seinem Leide, seiner Freude, ja seiner Fröhlichkeit; in Bezug auf seine höchsten Ideale, mit und ohne Beziehung auf die Gottheit; auch die Zeit, in der noch naives Denken, Handeln, Fühlen und Anschauen überwiegen — mit einem Worte: das gesamte Menschenleben, soweit es tieferes Interesse gewährt und Momente enthält, die nach den Gesetzen der Dramatik durch die Darstellungsmittel der Musik die Form des weltlichen Gesamtkunstwerkes annehmen können. — Geeignete Stoffe sind das Schäferspiel,*) dem aber durch seinen idyllischen Charakter ein eigentlicher dramatischer Gehalt für gewöhnlich nicht innewohnt; das Leben der

*) Die folgenden, auf die Stoffgruppierung bezüglichen Zeilen lehnen sich teilweise an Erörterungen an, die Gustav Engel in seiner „Ästhetik der Tonkunst" (1884) über diesen Punkt bietet. (Vergl. dort S. 183 ff.)

Landbevölkerung, soweit ein geistiges Interesse den Mittelpunkt einer Handlung bildet (die Schweizerfamilie); das Bürgertum (die Meistersinger); bestimmte Berufsklassen (Stradella, Mignon); mythische Stoffe (Iphigenie, der Nibelungenring); romantische Stoffe, denen Sagen zu Grunde liegen (Don Juan, Freischütz, Hans Heiling, der Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde); historische Stoffe (die Stumme, die Hugenotten, Rienzi); exotische Stoffe (Jessonda, Aïda, die Afrikanerin); Stoffe, die uns edles Menschentum vorführen (Zauberflöte, Fidelio, der Wasserträger), — die uns die Schwäche menschlichen Wesens offenbaren (Figaros Hochzeit), ja die es in seiner Lächerlichkeit vorführen (Barbier); Stoffe, welche die Gottesidee verherrlichen (die Maccabäer, Parsifal, die verschiedentlichen Christusdarstellungen).

Von diesen Werken werden für gewöhnlich die historischen Opern am meisten angefochten. Es ist aber nicht einzusehen, warum derartige Werke innerhalb eines gewöhnlichen Theaterabends eine bestimmte Epoche im Leben eines Volkes und als Mittelpunkt derselben das Leben eines bestimmten Helden nicht anschaulich sollten darstellen können. Auch das Liebesleben des Helden, ohne das die menschliche Natur nun einmal nicht zu denken ist, mag dort eine Stätte finden — aber nur als Episode. Ebenso kann sich dort das mimische Element gelegentlich durch die Vorführung feierlich gemessenen oder leidenschaftlich erregten Volkslebens entfalten. Allerdings kann eine Oper, die als eine historische auftritt, aber Charaktere und große Zeiten im Leben eines Volkes

nicht machtvoll hinstellt (der Tell Rossinis — abgesehen davon, daß Tell keine historische Persönlichkeit war, sondern nur eine Idealgestalt ist), die Achtung vor dieser Richtung nicht gerade erhöhen. Die Bedeutung des „Duetts“ und der „Rütli-Schwur-Scene“ in diesem Werke sei aber ausdrücklich betont. Diese Nummern sind edel und groß gedacht. Mehr noch als der „Tell“ müssen die „Hugenotten“ als eine historische Oper mit unwürdiger Gestaltung des Stoffes bezeichnet werden.

Daß derartige Gruppierungen eines Stoffes, der das gesamte Menschenleben mit dem fortwährenden Ineinandergreifen äußerer Verhältnisse und seelischer Zustände umfaßt, nicht streng durchgeführt werden können, daß oftmals ein und dasselbe Darstellungsobjekt nicht nur in einer, sondern in mehreren Kategorien seinen Platz finden kann, versteht sich von selbst. So gehört z. B. der Don Juan ebensowohl zu den romantisch-sagenhaften Stoffen, als er auch in manchen Beziehungen auf einer Stufe mit dem Figaro steht. Auch die Meistersinger können als ein historischer Stoff aufgefaßt werden.

Ich verzichte darauf, die verschiedenen Formen des ästhetischen Genusses am weltlichen Gesamtkunstwerke zu behandeln; sie müssen den Formen des Kunstwerkes als eines anmutigen, eines eigentlich schönen oder eines erhabenen entsprechen. Es dürfte unschwer sein, innerhalb der obigen Aufstellung, welche mit dem Schäferspiele anfängt und mit der Darstellung der Idee des Göttlichen aufhört, jedes Werk einer dieser drei Kategorien zuzuweisen. Nur zum erhabenen Kunstgenusse sei noch

eine Bemerkung gemacht. Ein objektiv erhabener Stoff kann einen gleichen Eindruck nur hervorbringen, wenn Dichter und Musiker ihre Aufgaben genial erfaßt haben. Daß aber auch das Genie in einzelnen Fällen einen nicht in die Kategorie des Erhabenen hineingehörenden Stoff so zu durchgeistigen vermag, daß er in seinem Gesamteindrucke eine erhabene Wirkung hinterläßt, hat Mozart mit seinem „Figaro" und seinem „Don Juan" bewiesen.

Das musikalisch-dramatische Gesamtkunstwerk stellt sich in der Form der Oper und in der des Wagnerschen Musikdramas dar. Noch wogt in unserer Zeit der Streit hin und her, ob und inwieweit nur eine von beiden, oder ob beide Gattungen ihre Berechtigung haben. Wagner selbst hat den Kampf gegen die „Oper" litterarisch und kompositorisch mit aller Schärfe geführt, obgleich sein „Tannhäuser" und „Lohengrin" im erhabenen Stile geschriebene Opern sind. Seine Ausführungen gipfeln in zwei, zu einer gewissen Berühmtheit gelangten Aussprüchen, die allerdings nichts anderes bieten, als was Gluck schon 84 Jahre zuvor in seiner Vorrede zur Alceste ausgeführt hat. Wagner sagt: „Der Irrtum in dem Kunstgenre der alten Oper besteht darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) zum Mittel gemacht wird;" und ferner: „Als der Kern des Wahnes und endlich Wahnsinnes, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit bis zur Lächerlichkeit dargethan hat, müssen wir bezeichnen, daß

jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte". Diese Sätze haben, wenn man sie ihres polemischen Charakters entkleidet, folgenden Inhalt: Im musikalisch-dramatischen Kunstwerke unterliegt der Aufbau der Handlung den Gesetzen der Dramatik; die Musik darf ihr Recht, Momente lyrischen Verweilens in eine Handlung hineinzuflechten, nur geltend machen, wenn durch diese der Fortgang der letzteren nicht aufgehalten wird. In der alten Oper, d. h. in der vor Glucks Zeiten und in der späteren, vorwagnerischen Zeit sind diese Grundsätze nur zu oft vernachlässigt worden, indem der Oper dort lyrische, in sich abgeschlossene Scenen vielfach eingefügt sind, wo sie nach dem Gesetze des dramatischen Fortschrittes unter keiner Bedingung hätten eintreten dürfen.

Jene Gluck-Wagnersche Auffassung vom Wesen des weltlichen Gesamtkunstwerkes ist allmählich so sehr Gemeingut aller Gebildeten geworden, daß ein dramatischer Tonsetzer es heutzutage kaum noch wagen darf, ein Werk zu schreiben, in dem die Grundsätze einer gesunden Dramatik vernachlässigt sind. Auf sie hin wird eine Arbeit in unserer Zeit zuerst geprüft, anerkannt oder abgelehnt. Aber mit der Erledigung dieses Punktes ist der Kampf der neudeutschen Schule gegen die Oper nicht beendigt. Vielmehr wird der letzteren noch vorgeworfen, daß sie eine Handlung, auch wenn sie die lyrischen Scenen richtig verteilt, überhaupt nicht darstellen kann, weil die Architektonik der alten Formen (die Arie u. s. w.) fortwährend einen Stillstand in der

dramatischen Fortbewegung herbeiführt. Dieser Vorwurf ist gerechtfertigt, wenn es ein Opernkomponist nicht versteht, auch in Stellen lyrischen Verweilens einen dramatischen Zug hineinzubringen, die einzelnen Abschnitte seines Werkes in sich zu steigern, jedem folgenden ein erhöhtes Interesse den vorhergehenden gegenüber zu verleihen. Wo diese Bedingungen aber erfüllt sind, fällt auch der obige Vorwurf gegen die Oper weg.

Wer in ein Opernhaus geht, will dort vor allem Musik hören, lyrisch ansprechende und ergreifende, charakteristisch gefärbte, programmatisch fesselnde, dramatisch sich steigernde Musik. Alles dies zu erfüllen ist die Musik ihrem Wesen nach sehr wohl fähig. Sie ist im weltlichen Gesamtkunstwerke die primäre Kunst und darf als solche als der „Zweck des Ausdruckes" im musikalischen Drama bezeichnet werden. — Die alten Formen sehen zum Teil auf eine mehrhundertjährige Entwickelung zurück und sind je länger je mehr in jener charakteristischen, eben angedeuteten Weise in der Oper verwandt worden. Und zwar ist dies nicht erst seit den Mahnrufen Wagners geschehen, sondern Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spontini u. a., vielleicht sogar auch noch Meyerbeer, haben, jeder an seinem Teile, an der Vertiefung der alten Formen für die Zwecke der Oper mitgearbeitet. Zudem widersprechen diese Formen gar nicht so sehr dem Wesen eines dramatischen Verlaufes, als dies auf den ersten Blick hin scheinen möchte.

Große Gefahren können in das Leben des Menschen so plötzlich eingreifen, daß er von vornherein zu unter-

liegen droht; große Ereignisse können sich aber auch so planmäßig entwickeln, wie dies eigentlich stets im Drama der Fall ist. Sie zerlegen sich alsdann in eine Reihe wichtiger Einzelmomente; diese treten als voneinander geschiedene, in sich abgeschlossene Gedankenprozesse auf, die entweder im Innern ihres Trägers zur Erledigung kommen, oder zu deren Verwirklichung die zu jenem Ereignisse in Beziehung stehenden Menschen (einzeln oder in gewissen Verbänden) herangezogen werden. Diese Einzelmomente sind gewissermaßen in sich abgeschlossene Scenen, die ein großes Werk vorbereiten, bis sie übereinander hinstürzen und dieses Ereignis mit dramatischer Steigerung zur vollendeten Thatsache machen. Für alle diese Verhältnisse können die in sich fertigen Formen der Oper sehr wohl als ein Abbild angesehen werden; ja sogar auch für den letzten, gewaltig gesteigerten Abschluß eines dramatischen Verlaufes besitzt die Oper das entsprechende Gebilde in der Form des „Finale", in welchem auch noch für das gleichzeitige Eingreifen verschiedener Persönlichkeiten durch eine herrliche Eigentümlichkeit der Musik Raum ist. In der freien Polyphonie besitzt unsere Kunst das Mittel, die verschiedenen Seelenstimmungen verschiedener Menschen einem bestimmten Ereignisse gegenüber gleichzeitig zum Ausdrucke bringen zu können.

Ich gehe nunmehr auf die Vorwürfe ein, welche die Anhänger der Oper den Verfechtern der neudeutschen Richtung machen. — Wenn in der Oper die festen Abschlüsse von Dominante und Tonika am Schlusse mancher Arien den Hörer für Augenblicke zu einem psy-

chologischen Ausrufen veranlassen können, das der Anteilnahme an einer stetigen Entwickelung des Stoffes schädlich ist, so wird die Seele in vielen Musikdramen durch die steten musikalischen Trugschlüsse, durch die den Dreiklängen fast gewohnheitsmäßig beigemischten Dissonanzen in fortwährender Unruhe erhalten, während sie sich doch eigentlich dem Genusse des Schönen und Erhabenen, in ihrem Innersten zwar stets angeregt, aber aufgeregt nur bei besonderen Höhemomenten, hingeben soll. — Wenn viele Opern zu wenig Handlung und zu viel Architektonik bieten, so steht die Handlung in manchen Musikdramen zu sehr im Vordergrunde; es fehlen ihnen nicht selten geschlossene Formen, vor allem die Momente eines sinnigen lyrischen Verweilens. — Wenn mancher Operntext um seiner Einfachheit willen belächelt werden kann, mancherlei gedankliche Geschmacklosigkeiten in der alten Oper bisweilen nur wegen der musikalischen Schönheit übersehen werden können, so muß der neudeutschen Schule vorgeworfen werden, daß sie in ihren Musikdramen bisweilen philosophische Probleme lösen will, für deren Behandlung die Musik die nötigen Ausdrucksmittel nicht besitzt. — Wenn im Ensemble in der Oper, sehr zum Vorteile für dieselbe, die verschiedensten Seelenstimmungen gleichzeitig zum Ausdrucke kommen, so führen manche Musikdramen die Sänger lediglich einzeln, höchstens paarweise, aber auch dann unter geduldigem Anhören der Rede des anderen vor. Und wenn in der Oper eine Fülle herrlicher Melodien dem Hörer vom Seelenleben der Darsteller Kunde giebt, so bewegen sich

auch bei lyrisch hervorragenden Stellen die Sänger im Musikdrama vielfach in gewagten, zum Teile trockenen Intervallenschritten, und nur das Orchester malt dazu, oftmals allerdings in tiefsinniger Weise, was dem Darsteller nach dem Willen des Komponisten auszudrücken versagt ist.

Das musikalisch-dramatische Kunstwerk der Zukunft wird nicht durch einen Vernichtungskampf zwischen beiden Richtungen, der Oper und dem modernen Musikdrama, gewonnen werden, sondern es kann nur aus der Verschmelzung beider Kunstgattungen hervorgehen. Und dies um so mehr, als beide Künste, die Musik und die dramatische Poesie, so viele gemeinsame Momente haben, daß aus ihnen, wie ich oben bewiesen zu haben glaube, ein einheitlicher Organismus — das musikalisch-dramatische Kunstwerk — sehr wohl gebildet werden kann. Die Sonderart jeder der beiden Künste darf aber in ihm nicht scharf hervorgekehrt, nicht bis zur Verletzung des innersten Wesens der anderen Kunst ausgekauft werden; am besten wird den Gegensätzen ganz aus dem Wege gegangen, oder zum mindesten von der besonderen Art der einen Kunst soviel darangegeben, daß ein Zusammenwirken mit der anderen möglich ist. Nur diesen vermittelnden Standpunkt dürfen das Kunstschaffen und die Ästhetik einnehmen. Ein scharfes Betonen, Fordern und Innehalten des Sonderwesens der einzelnen Kunst führt nicht zum Ziele; die Behauptung der Nichtberechtigung dieser Kunstgattung aber ist ein Schlag ins Wasser. Die Oper und das Musikdrama sind als Kunstformen so eng

verwachsen mit dem Kunstbewußtsein, dem Kunststreben und der Kunstliebe des Volkes in seinen gebildeten Elementen, daß durch das Absprechen ihrer Berechtigung, durch das fortwährende Betonen ihrer Unnatur nichts mehr erreicht wird. Die Ästhetik aber muß auf die möglichst organische Verbindung beider Künste in dieser Kunstgattung dringen und die vorhandenen Kunstwerke daraufhin prüfen und beurteilen. — Nicht der „Tristan" und die „Nibelungen", so erhaben diese Werke an und für sich sind, zeigen den Weg zur Lösung der Streitfragen; in diesen Werken hat Wagner seine litterarisch auf das Schärfste verfochtenen Grundsätze einschneidend, aber auch einseitig, praktisch zur Geltung gebracht. Ein Muster von einem echt musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerke bieten vielmehr die „Meistersinger" und zeigen zugleich den Weg der Verschmelzung zwischen beiden Gattungen, der Oper und dem Musikdrama, an. — Dieses im erhabenen Stile geschriebene Werk fordert den offenen Widerspruch nur durch die Durchführung der Partie des Beckmesser heraus, der durchaus verzeichnet ist. Sein Benehmen bei der Werbung ist das eines Tollhäuslers, während er bis dahin zwar den Eindruck eines verliebten Narren, aber doch auch den eines recht gewitzten Menschen gemacht hat. Nicht einwandfrei ist auch die Aufzählung der sechsunddreißig Meistertonweisen durch David, die recht ermüdend wirkt. Ferner ist die Prügelscene am Schlusse des zweiten Aufzuges logisch und psychologisch verzeichnet, obgleich es ein köstlicher Einfall Wagners ist, eine regel-

rechte Doppelfuge zur Schilderung eines Nachttumultes zu verwenden. Wenn diese Scene vollständig aufgeführt wird, so geht den Zuhörern dadurch, daß zu ihrer Darstellung eine sehr große Zahl ausübender Kräfte notwendig ist, der Eindruck verloren, daß es sich hier (wie eigentlich zu erwarten wäre), um eine gelegentliche Rauferei einiger Nachbarn handelt, die durch den Zank zwischen Sachs und Beckmesser, durch die Prügelei des letzteren mit David aus ihrer Nachtruhe aufgescheucht sind. Dies scheint aber Wagner auch gar nicht zu wollen, denn wiederholt ertönen in dieser Scene die Rufe: „Zünfte heraus!" Es handelt sich also um eine Schlägerei zwischen den Gewerken Nürnbergs. Und dies ist sachlich nicht verständlich, denn nirgends ist im Laufe der vorhergehenden Handlung angedeutet worden, daß eine tiefgehende Feindschaft zwischen den Zünften dieser Stadt besteht. Ich meine so: Für eine gelegentliche Rauferei von Nachbarn ist die musikalische Ausdeutung durch die Form der Doppelfuge eine zu gewichtige, und für eine Schlägerei zwischen den Zünften (für die in köstlicher Persiflage eine Doppelfuge gewählt ist) fehlt die sachliche Motivierung. Wer aber möchte dem Meister diesen Widerspruch nicht nachsehen und auf die von ihm gewählte Durchführung jener Scene verzichten, in welcher er mit höchster Genialität eine gewaltige Steigerung dramatischen Verlaufes erzielt und die musikalischen Darstellungsmittel zur äußersten Leistungsfähigkeit angespannt hat. Übrigens muß es auch in psychologischer Beziehung Wunder nehmen, daß dieselben Ge-

werke zwölf Stunden nach jener Prügelei friedlich und festlich, als wenn nichts geschehen wäre, aufziehen, um das Fest der Meistersinger verherrlichen zu helfen. — Der zu gedehnten Soloscene Beckmessers in Sachs' Wohnung hatte ich schon gedacht, und das Bedenkliche der Begegnung zwischen Eva und Sachs im zweiten Aufzuge sei nur erwähnt. Was hätte die Pognerin angefangen, wenn der Alte auf ihre Schmeicheleien hin für sie Feuer gefangen hätte?

Abgesehen von diesen Einwänden können wir die erhabene Schönheit der „Meistersinger" mit vollen Zügen genießen. Hoch steht vor allem ihr Grundgedanke: die Verherrlichung idealer, wenn auch zopfiger Bestrebungen in bedrängter Zeit. Und was sonst noch als mustergiltige Ausgestaltung eines musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerkes aufzuzählen wäre — alles wird in diesem erhabenen Werke geboten: die durchgeistigte Behandlung des Orchesters; eine köstliche, dichterische Sprache; eine gewaltige Steigerung des Gesamtinhaltes; Stellen sinnigen lyrischen Verweilens; eine gemütvolle Anteilnahme des Sprechgesanges; daneben feste architektonische Formen; die Sonderfähigkeit der Musik, als polyphone Gesangskunst die Hauptvertreter der Handlung mit ihrem verschiedenen Stimmungsleben gleichzeitig auftreten lassen zu können (Quintett im dritten Aufzuge); vor allem aber die meisterhafte Verwendung des Chores — dieses Stiefkindes vieler Opern, obgleich doch sein Auftritt gerade das Eingreifen von Volksmassen auf das Anschaulichste versinnbildlichen kann.

Einige Chöre des letzten Aktes in den Meistersingern erheben sich geradezu zur Höhe des Oratorienstiles, vor allem der herrliche: „Wach' auf, es nahet gen den Tag", dem in der Opernlitteratur ebenbürtig der Furienchor Glucks, der kurze, gewaltige Freiheitschor im Don Juan*) und der Schlußchor des Fidelio zur Seite stehen.

Ich spreche schließlich von der Bedeutung des Gesamtkunstwerkes, dessen thatsächliches Bestehen auf geistlichem und weltlichem Gebiete ich im Vorhergehenden — gewisse Beschränkungen zugestanden — nachgewiesen zu haben glaube.

Sein Vorhandensein darf den Ästhetiker erfreuen; denn es krönt das von ihm erbaute wissenschaftliche Gebäude eines Systems der Künste. Der Historiker aber muß dem Gesamtkunstwerke wohlwollend gegenüberstehen, weil dasselbe seit Jahrhunderten besteht und sich zu immer größerer Vervollkommnung durchgearbeitet hat. Seine höchste Bedeutung aber gewinnt dasselbe

*) In der neu gestalteten Aufführung des „Don Juan" zu München (29. Mai 1896) wird dieses Loblied auf die Freiheit als eines auf die Gastfreundschaft aufgefaßt und nur von dem Solisten gesungen, da nach den Ausführungen Possarts dazu kein zwingender Grund vorliegt, „aus der einfachen, konventionellen Begrüßung von vier sich gegenüber tretenden Mitgliedern der guten Gesellschaft, die darin ihren Ausdruck findet, daß man ein Glas Wein oder Sorbet nimmt und galant mit einander anstößt, eine Haupt- oder Staatsaktion zu machen, als handele es sich hier um den Ausbruch einer revolutionären Bewegung größten Stiles." (Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 15/96) — Sehr logisch gedacht; aber es erscheint zweifelhaft, ob diese Änderung auch im Sinne Mozarts gerechtfertigt ist.

als ein Mittel zur sittlichen Hebung des Menschengeschlechtes.

Wenn auch, wie schon wiederholt betont, die ästhetische Wissenschaft bei der Untersuchung über das Schöne davon ausgehen muß, daß unter den Geisteskräften des Menschen das Vermögen reiner Anschauung das für sie maßgebende ist, so darf sie sich doch auch dem nicht verschließen, daß thatsächlich der einzelne und die Menschheit aus der Beschäftigung mit der Welt des Schönen Anregung zu sittlicher Läuterung empfangen können. Und aus diesem Grunde kann eine ästhetische Arbeit sehr wohl auch das mit dem ästhetischen Genusse möglicherweise verbundene ethische Moment zum Gegenstande der Betrachtung machen.

Die Fähigkeit, die Erscheinungswelt in reiner Anschauung in sich aufzunehmen, beruht auf einer Sonderbegabung des menschlichen Geistes; sie ist allen Menschen angeboren. Und weil jeder einzelne, der Hochstehende sowohl, als der Niedriggeborene; der in naiver Auffassung geistigen Lebens Befangene sowohl, wie der feingebildete Mensch das Bedürfnis und die Berechtigung hat, ästhetisch zu genießen, so ist es auch die Pflicht der Lehrer der Menschheit, ästhetisch zu erziehen. Diese Aufgabe muß jeder erfüllen, der an der Ausbildung der Geisteskräfte des Menschengeschlechtes mitarbeitet. Insonderheit fällt sie denjenigen zu, welche lehrend und schaffend die Pflege des Schönen zu ihrer Lebensaufgabe machen. Die Lehrer der Kleinen und der Großen, sowie die Erzieher des ganzes Volkes —

sie alle müssen der Ausbildung auch dieses Geistesvermögens ihre besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Es wäre aber thöricht zu behaupten, daß durch die Pflege des anschauenden Geistesvermögens die Menschheit hauptsächlich gesunden könne, es steht nur fest, daß durch die Kräftigung auch dieser Geistesbethätigung an einer allgemeinen Veredelung des Menschengeschlechtes, an seiner vertiefteren Heranbildung zu Vernunftmenschen mitgearbeitet wird.

Der Genuß am Schönen läßt zunächst den Menschen im Getriebe des Lebens zur innerlichen Sammlung kommen, selbst wenn eine solche für manchen nur in einem kurzen Ausruhen vom Hasten und Drängen nach Sicherung seiner Existenz bestände. Die Pflege des Schönen kann aber auch eine besonders gesuchte geistige Beschäftigung werden, die, wenn sie vertiefte Erkenntnis (etwa durch die Ansammlung von mancherlei kunstgeschichtlichen u. s. w. Kenntnissen) im Gefolge hat, den Menschen auf der Stufenleiter allgemein geistiger Erhebung aufwärts zu führen wohl geeignet ist; es können aus dem erhabenen Genusse an hehren Kunstwerken ethische Strebungen von mancherlei Art emporwachsen; aber über alles dies hinaus kann die Erkenntnis des Schönen zu einer Ahnung von der göttlichen Vollkommenheit werden.

Wer die Richtigkeit des Satzes anerkennt: „Die Idee eines Dinges ist sein vollkommen gedachter Begriff“ und die des anderen Satzes: „Ideale sind geistige Abbilder von Ideen“, der muß auch die Richtigkeit nachstehender Folgerungen aus diesen Sätzen anerkennen.

Wenn die Idee eines Begriffes die gedachte Vollkommenheit desselben ist, so ist die Idee des Weltalls — als der Gesamtheit alles Seienden — die gedachte Vollkommenheit überhaupt. Und wenn von den Ideen geistige Abbilder — die Ideale — innerlich erschaut werden können, so kann dies auch mit der Idee des Weltalls geschehen. Das um seiner höchsten idealen Vollkommenheit willen mit dieser Idee zusammenfallende Ideal wäre die absolute Vollkommenheit, die wir auch die göttliche nennen dürfen, die als eine Seite des Gottesbegriffes, als des absolut Wahren, Guten, Schönen aufzufassen wäre. Dieses Ideal absoluter Schönheit kann aber kein endlicher Verstand ausdenken, keine Intuition erschauen. Nur auf dem Wege logischen Denkens kann unser Geist zu der Annahme gelangen, daß dieses Ideal absoluter Schönheit, ebenso wie das der absoluten Wahrheit und das des absolut Guten, als möglich zu denken ist. Nur durch die Überzeugung des subjektiven Geistes — durch den Glauben — können wir zu der Annahme gelangen, daß das absolut Vollkommene thatsächlich als das Gottesideal vorhanden ist. Der Mensch, welcher das Vorhandensein der Gottheit leugnet, der behauptet, weder in seinem Einzelleben noch in der Entwickelung der gesamten Menschheit etwas von ihr bemerkt zu haben, muß wenigstens vermittelst des logischen Ausbaues des Schönheitsbegriffes anerkennen, daß die erhabenste — nicht mehr auszudenkende — Ausgestaltung des letzteren die absolute Vollkommenheit sein muß. Dem gläu-

bigen Menschen aber, der zugleich zur Erkenntnis des Schönen durchgedrungen ist, kann diese Erkenntnis zu einer Ahnung der göttlichen Vollkommenheit werden. Und in unserer Zeit, in welcher die Gottesleugnung bei breiten Volksschichten auf der Tagesordnung steht, dürfte eine allgemeine Pflege des Schönen doch vielleicht mithelfen — und darin würde die höchste ethische Macht des Schönen bestehen — so manchen die Augen für das Vorhandensein des göttlichen Prinzipes zu öffnen, ihn über die Idee absoluter Vollkommenheit nachdenken zu lassen; dürften wahrhafte ästhetische Genüsse doch so manchen starren, egoistischen Sinn mildern Und wären auch Bestrebungen, welche auf die Verallgemeinerung der ästhetischen Erkenntnis hinarbeiten, vielleicht auf Menschenalter hinaus aussichtslos, ja, setzten sich diejenigen, welche ihnen nachgehen, der Gefahr aus, als Optimisten verlacht zu werden — allmählich muß solche Arbeit am menschlichen Geiste doch, zumal wenn sie sich immer stetiger und in sich stärker entwickelt, wie linderndes Öl die Wogen wild aufgeregten Lebenskampfes glätten helfen. — Eine ästhetische Arbeit aber darf sehr wohl darauf hinweisen, daß solche Bestrebungen berechtigt sind, ja sie darf die Wege zu ihrer Verwirklichung aufweisen.

Durch die heutige Zeit hindurch geht der starke Zug, jegliche geistige Arbeit in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen. Auch jede wissenschaftliche Bestrebung muß solche Gesichtspunkte berücksichtigen, wenn sie sich als eines ihrer Ergebnisse herausstellen. Ja,

man darf vielleicht sagen: Eine wissenschaftliche Arbeit, die sich nur im Gedankenkreise der Fachwissenschaft bewegt, während sie Wege, die sich in und aus ihr zum Wohle der Allgemeinheit eröffnen, unberücksichtigt läßt, ist unter heutigen Verhältnissen wenigstens in einem ihrer Zwecke verfehlt. — Die Hauptaufgabe der ästhetischen Wissenschaft ist zunächst die, das Wesen der reinen Anschauung zu ergründen. Daran schließt sich der Gedanke, daß die Äußerungen dieses Geistesvermögens thatsächlich im menschlichen Geiste kaum jemals vereinzelt auftreten, daß vielmehr aus dem reinen Anschauen auch ethische Strebungen hervorgehen können, ja daß dieses zur Ahnung von der göttlichen Vollkommenheit führen kann. Weil nun aber allen Menschen die Gabe reinen Anschauens verliehen ist, so sind auch alle an der Entwickelung dieses Geistesvermögens teilzuhaben berechtigt, (die verschwindende Minderzahl derjenigen, welche für das Schöne überhaupt oder für das Wesen einer Kunst im besonderen nicht empfänglich sind, kommt nicht in Betracht). Und ist die Ästhetik bis zu der Anerkennung vorgedrungen, daß eine allgemein menschliche Berechtigung zu ästhetisch-ethischer Weiterbildung vorliegt, so muß sie auch Bestrebungen, die sich eine solche Ausbildung des Menschengeschlechtes zum Ziele machen, als berechtigt anerkennen, ja sie darf sogar auch noch auf Wege hinweisen, die zur Verwirklichung dieser erhabenen Idee führen. Nur wenn die Ästhetik mit so weitschauendem Blicke erfaßt wird, ist sie fruchtbringend im Sinne einer modernen Auffassung vom Wesen der Wissenschaft.

Innerhalb der ästhetischen Wissenschaft aber fällt jene Aufgabe im Gegensatze zu der der „gewordenen Ästhetik", welche streng beim eigentlich fachwissenschaftlichen Standpunkte verharren muß, der „werdenden Ästhetik" zu. Diese richtet ihr Augenmerk auf die Kunstschöpfungen, -anschauungen und -bestrebungen der Gegenwart, welche sie in das richtige Verhältnis zu den ästhetischen Grundbegriffen und allgemeinen Kunstgesetzen zu bringen sucht. Auch muß sie voraussehend, warnend oder ermunternd, aus dem Kunstleben der Gegenwart heraus die notwendige und mögliche Weiterentwickelung der Kunst bestimmen und andeuten. Und der Verfasser vorliegender Schrift glaubt nach dem zuvor Gesagten den Boden wissenschaftlicher Untersuchung nicht zu verlassen, wenn er zum Schlußgedanken dieser Arbeit die Forderung macht, daß das Schöne im Dienste der Allgemeinheit zur Veredelung des Menschengeschlechtes gepflegt werden muß, und wenn er auf Bestrebungen hinweist, die solchem Zwecke dienen können.

Jeder, dessen Sinn für das Schöne empfänglich geworden ist, kann ohne weiteres zur Erkenntnis des Naturschönen gelangen. Aber auch jedem Empfänglichen müssen die Hallen, in denen die Künste gepflegt werden, offen stehen, nicht nur demjenigen, der sich infolge glücklicher Lebenslage den Eintritt in dieselben erkaufen kann. Uneigennützig stellen sich seit langem die Künste simultaner Anschauung und das geistliche Gesamtkunstwerk in den Dienst solcher hehren Aufgabe, oder dies praktisch ausgedrückt: die Munifizenz von Fürsten und

von mancherlei Körperschaften öffnet unentgeltlich vielfach die Kunststätten, in denen Werke der Plastik und Malerei angesammelt sind, jedem, der sie aufsuchen will, und allen stehen die Pforten der Gotteshäuser offen, als die Stätten, in denen das geistliche Gesamtkunstwerk, dem Beschauer zumeist unbewußt, heimisch ist. Noch aber verhalten sich die Künste successiver Anschauung und das weltliche Gesamtkunstwerk dem Kunstbedürfnisse der Allgemeinheit gegenüber spröde. Im großen Stile aufgefaßt, müßte der Staat die Pflege des Schönen zu Gunsten der Allgemeinheit in die Hand nehmen. Aber es werden noch lange Zeiten vergehen, ehe er an die Lösung solcher Aufgabe denken kann. Er sucht vor der Hand den Schäden der Zeit dadurch abzuhelfen, daß er jedem, auch dem Niedrigsten, ein bestimmtes Maß von Bildung zuweist, daß er durch Wohlfahrtseinrichtungen u. s. w. die Menschheit wirtschaftlich und ethisch zu fördern sucht. Eine Verallgemeinerung in der Pflege und im Genusse der Kunst kann zunächst nur auf dem Wege der Selbsthilfe eintreten. Es ist sicherlich die Pflicht aller derjenigen, die infolge ihrer äußeren Lebensumstände in der Lage sind, Schauspiel-, Opernhäuser und vornehme Konzertsäle besuchen zu können, auch den Unbemittelten zur Seite zu stehen, damit auch sie ihr Geistesorgan des reinen Anschauens üben und veredeln können. Man werfe mir nicht ein, daß sich die letzteren an dem Besuche der auch ihnen erschwingbaren wohlfeilen Aufführungen, wie sie in den Tageszeitungen tagtäglich angepriesen werden, genügen lassen müßten.

Der Drang nach Bildung und der Besitz einer solchen ist doch heutzutage gerade in den unteren Volksschichten ein viel größerer, als dies auf den ersten Blick scheinen möchte. Und solche erhöhte Bildung strebt unwillkürlich danach, sich auch ästhetisch immer mehr und mehr zu vertiefen. Auch meine ich, wenn durch eine ästhetische Heranbildung überhaupt eine Veredelung des Menschengeschlechtes mittelbar herbeigeführt werden soll, so kann dies nur dadurch geschehen, daß edle Kunstgenüsse geboten werden. Aus diesen Gründen müssen die Hallen, in denen sich die Künste der successiven Anschauung und das weltliche Gesamtkunstwerk in vornehmer Form darstellen, auch den Unbemittelten geöffnet werden. — Vor allem müssen die ausübenden Künstler selbst Hand anlegen und ihre Kunst freiwillig in den Dienst der Allgemeinheit stellen; denn sie sind die Hüter der überlieferten Kunstwerke sowohl, als auch die berufensten Organe, wenn es sich um die Pflege der reinen Anschauung zum Wohle der Allgemeinheit handelt. Die Tonkünstler aber mögen nicht warten, bis unsere hehre Kunst von den übrigen Künsten successiver Anschauung und innerhalb des weltlichen Gesamtkunstwerkes zur Lösung wahrhaft humanitärer Aufgaben herangezogen wird. Sie mögen auf diesem Gebiete bahnbrechend vorangehen. Die großen Kunstinstitute, die Singakademien und die Instrumentalvereinigungen, sowie die für sich allein dastehenden Gesangs- und Instrumentalkünstler: Möchten sie doch alle ihre Kunst auch dem Dienste der Allgemeinheit in dem oben angedeuteten Sinne weihen! Aller-

dings müssen ihnen bei solchen Bestrebungen der ständige, mehr oder minder bemittelte Teil der Konzertbesucher und berufene Kunstmäcene zur Seite stehen.*) Denn nur selten dürften private Kunstinstitute und einzelne Künstler in der Lage sein, aus ihren Mitteln die unvermeidlichen und vielfach nicht unbeträchtlichen Ausgaben für unentgeltliche Konzerte zu bestreiten. Sobald aber das Künstlertum von den ästhetisch Gebildeten und Bemittelten in seinem Streben, der Menschheit die Kunst zu bieten, unterstützt wird, darf es auch kein Zögern mehr geben. Dann muß unsere edle Kunst die Dienerin der Allgemeinheit werden, soweit diese das sehnsüchtige Verlangen nach wahrhaft ästhetischen Genüssen in sich trägt; dann ist es an der Zeit, daß unsere Künstler die Pflege des Schönen zum Wohle der Menschheit thatkräftig in die Hand nehmen; dann aber tritt auch die ganz besondere Aufgabe an sie heran, das Heiligtum ihrer Kunst vor allem Kunstwidrigen, ästhetisch Unreinen zu bewahren.

---

*) Es könnte z. B. zu den Preisen für Eintrittskarten zu guten Konzerten und Theateraufführungen ein kleiner Zuschlag erhoben werden, um aus diesen Erträgnissen die Kosten für unentgeltliche Aufführungen im Interesse Unbemittelter aufzubringen. — Von den großen Konzertgesellschaften müßten sich diejenigen zeitweise in den freiwilligen Dienst der Armen begeben, welche über eigene Konzertsäle und womöglich über eigene Orchester verfügen. — Reiche Privatleute könnten sehr wohl zuweilen aus eigenen Mitteln gute Konzerte für Unbemittelte veranstalten. — Hervorragende Gemeinwesen sollten ihre Opernhäuser auch den Armen öffnen. — Und der Edelsinn derjenigen Fürsten, welche über eigene große Theater und ausgezeichnete Kapellen verfügen, müßte den Unbemittelten die Hallen öffnen, in denen veredelnde musikalische Genüsse geboten werden.

Nur so sind sie erst wahrhafte Hüter der geistigen Veredelung des Menschentums geworden. Dann darf ihnen von neuem das Wort zugerufen werden:

„Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben, bewahret sie!“

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

11/96

Hennig, Carl Rafael,

Die Aesthetik der Tonkunst

Leipzig 1896